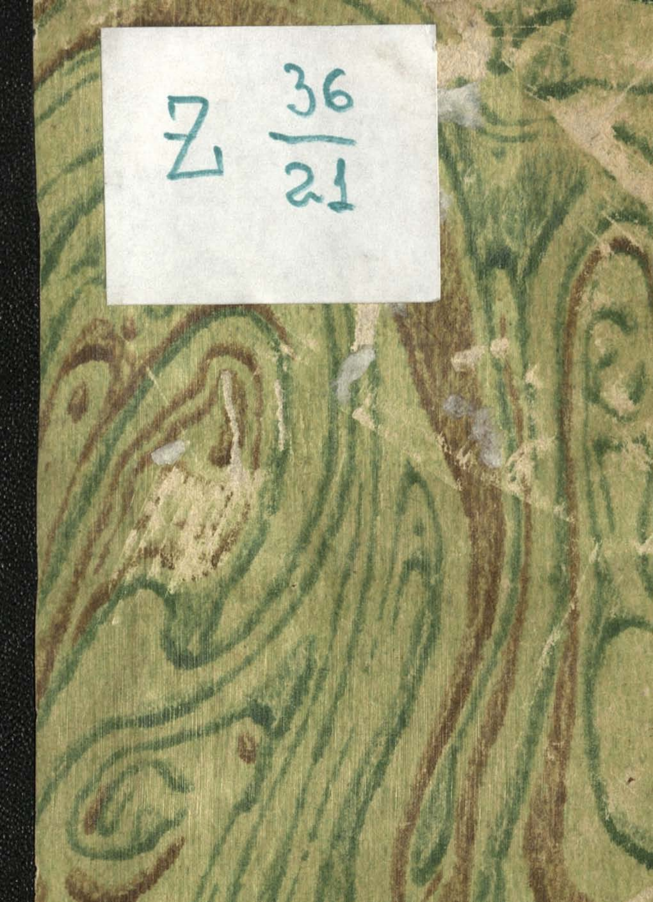


24/1 – 88 стр все 2
18/IV – 88 стр 1-159
26/1 – 89 стр все 2

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА
ИСКУССТВО

М. Буш и А. Замошкин

ПУТЬ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ

1917·1932

ОГИЗ • ИЗОГИЗ
1 9 3 3

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА
ИСКУССТВО

ПОД
ОБЩЕЙ
РЕДАКЦИЕЙ
Ос. М. БЕСКИНА

ОГИЗ • ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

М. БУШ
А. ЗАМОШКИН

ПУТЬ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ

1917—1932

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ • 1933

Главлит № Б—29794. Зак. № 6828.
Отпечатано в количестве 10 000 экз.
В 3-й фабрике книги Огиза РСФСР
треста «Полиграфкнига» «Красный
пролетарий» Москва. Краснопролетарская 16.
Формат бумаги 82×111 см. 5 печ. лист.
В одном печатном листе 49150 зн.
Сдано в производство 31 мая 1933 г.
Подписано к печати 9 июня 1933 г.
Технический редактор Б. Соморов.

СОДЕРЖАНИЕ

У нас есть теперь, с точки зрения развития международного коммунизма, такое прочное, такое сильное, такое могучее содержание работы (за советскую власть, за диктатуру пролетариата), что оно может и должно проявить себя в любой форме, и новой и старой, может и должно переродить, победить, подчинить себе все формы, не только новые, но и старые,—не для того, чтобы со старым помириться, а для того, чтобы уметь все и всяческие новые и старые формы сделать орудием полной и окончательной, решительной и бесповоротной победы коммунизма.

Ленин. Детская болезнь „левизны" в коммунизме.

Послеоктябрьская диференциация художественных группировок и организаций так же, как и расслоение внутри них, отражало расстановку классовых сил в Октябрьской революции, вернее, отношение к ней различных групп буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции—носителей идеологии своего класса в изоискусстве. Среди одиночек и групп, отклонившихся от основных

ядер своих организаций и пришедших безоговорочно или с оговорками на службу пролетариату, были три категории людей.

Во-первых, это были выходцы из пролетарских и полупролетарских слоев, а несколько позже и представители союзнической, идущей за пролетариатом мелкой буржуазии, не потерявшие революционного чутья, несмотря на длительное пленение буржуазной идеологии. Это были одиночки, „одумавшиеся" в решительный момент утверждения диктатуры пролетариата. А такие одиночки были почти во всех тогдашних художественных организациях. Они в месяцы и годы жестоких послеоктябрьских схваток стали на сторону советской власти и по-разному—кто кистью, кто карандашом, а кто и винтовкой—служили революции рабочего класса. По большей части молодые, не вышедшие в то время еще за грани ученичества художники эти потом, в восстановительный период, крепли, росли и составили основные кадры группировок и организаций: НОЖ, „Бытие", АХР, ОМАХР и „Рост" (к этой же категории следует отнести художников Н. А. Касаткина и С. В. Малютина).

Во-вторых,—наиболее культурные представители технической интеллигенции, бунтовавшие и раньше, в недрах своего класса, за буржуазно-демократические свободы для искусства. Они стали на сторону советской власти, поскольку та, попутно, до конца решала задачи и буржуазно-демократической революции, нерешенные Февральской революцией.

В дальнейшем среди этой группы произошла еще более глубокая диференциация. Представители одной ее части, осознавши решительность победы пролетариата, но не поняв еще новой, отличной от буржуазной природы господствующего класса, пытались стать „специалистами" пролетарской культуры—организаторами „пролетарской формы" изоискусства. Не поняв нового содержания пролетарской идеологии, они потерпели крах в этом начинании, зашли втупик, дошли до отрицания искусства, ушли от искусства в производство, прикрывая это ультра-„левыми" мотивировками. Некоторые из них, кстати сказать, переварившись в фабричном котле, через десятилетие возвращаются к своей работе художника, отрешившись от химерической мысли создания пролетарского искусства путем „алхимических" поисков формы вне революционного содержания.

Другая часть, хотя и не чуждая формалистическим исканиям и увлечениям, не только оценила факт победы рабочего класса, но и значение нового содержания—мировоззрения пролетариата, творца новой социалистической культуры, и безоговорочно пошла с ним, по пути постепенно освобождаясь от тяжелого груза творческих позитивистских богдановских теорий. Художники этой части, отдавшие свои знания, свое мастерство, свою художественную культуру на службу пролетарской революции, получив по определению Ленина „...такое прочное, такое сильное, такое могучее с о д е р ж а н и е р а б о т ы (за советскую

власть, за диктатуру пролетариата)", стали действительно пролетарскими художниками, действительными творцами социалистического искусства.

В-третьих,—представители прежде ведущих изоорганизаций и групп, принявшие как проходящую случайность факт октябрьской победы пролетариата, не понявшие закономерности и неизбежности гибели своего класса, смены капитализма социализмом. Некоторые из них пришли работать с советской властью с большими оговорками, отступив на „теоретические" позиции нейтральности, аполитичности и внеполитичности искусства.

Работали они главным образом как преподаватели и по охране памятников старины. Большая часть из них в период военного коммунизма творчески жила воспоминаниями прошлого и более активно включилась в творческие ряды советского искусства только в восстановительный период, по-своему понимая нэп. Только одиночки из этих группировок и организаций, увлеченные мощью поднявшихся трудовых масс и беззаветным героизмом пролетариата, стали попутчиками пролетарской революции, с первых же лет создавая картины, овеянные мистическим страхом перед неведомым грядущим и стихийным преклонением перед новой силой, борющейся со всем старым миром и переделывающей мир, как, например, художники Петров-Водкин, Кустодиев и немногие другие.

Конечно, этими тремя схематически взятыми группами не ограничивается все многообразие

путей включения художников в изофронт после Октябрьской революции. Кроме отдельных художников, открыто перешедших в лагерь контрреволюции сейчас же после Октября или по мере расширения и углубления Октябрьской революции (мы их в данной книжке, посвященной пятнадцатилетию советского искусства, не касаемся), мы могли наблюдать переходы от активного отрицания борьбы против диктатуры пролетариата к пассивному примирению с ней, активной поддержке и обратно.

Было много зигзагообразных движений и в признавших диктатуру пролетариата трех течениях. Эти три источника в смысле начала созидания и дальнейшего формирования советского изоискусства, по нашему мнению, являются основными.

ПЕРИОД ВОЕННОГО КОММУНИЗМА

Так называемые „левые“ художники, выразители идеологии технической интеллигенции, считали себя революционерами в искусстве. Большинство из них—участники футуристических выставок 1916 г.: „Магазин“, „Трамвай В“, „0,10“, выступавшие и бунтовавшие против эстетического, академического, салонного и мещанского искусства,—применяли в своем творчестве разнообразные методы эпатирования буржуазии.

Некоторые из них, так называемые „анархобунтари“—наиболее анархическая мелкобуржуазная группа „левых“,—безуспешно пытались применить эти методы эпатирования и к послеоктябрьским государственным и профессиональным организациям пролетариата. Они решительно боролись и против наиболее революционного крыла левых. Так, в 1918 г. они писали в газете „Анархия“: „Большевики футуризма—государственники футуризма... издайте декрет о расстрелах более крайних новаторов—анархобунтарей, чем вы. Новый комиссариат искусств... творчество хотят организовать по программе политической партии... Творчество не нуждается в официальной санкции правящей партии“. „Новые и новые оковы мы сами надеваем на себя и сами приковываемся к стенам. Вот и профессиональный союз—и мы у

подножия его, у выбранных нами чиновников... Вот художественные комиссии—и мы стоим, как птицы, раненые комиссариатством... Так сбросьте всю мишуру всякой власти! Так поднимитесь же!"

Но другие художники, как уже отмечалось, пошли на сотрудничество с советской властью, хотя это сотрудничество они понимали своеобразно, по-своему. Часть из них пришла сложным своим путем („инженер придет к признанию советской власти не так, как пришел подпольщик-пропагандист..., а через данные своей науки..."—Ленин, т. XVIII) от формализма, часто подменяя революционность в искусстве мелкобуржуазным новаторством. Они были активными помощниками советской власти, и на их коллектив в своей общей художественной политике мог опереться в известной мере Наркомпрос. Это в свою очередь совпало с чаяниями „левых" легализовать свое новаторство и осуществить буржуазно-демократические задачи в области искусства. Первые же акты Наркомпроса в области художественной политики и были направлены на выполнение этих буржуазно-демократических требований: реорганизации художественной академии в свободные художественные государственные мастерские со свободным выбором преподавателей учащимися, организации государственных свободных выставок без жюри и т. п.

Видными представителями „левых" в период военного коммунизма являлись художники: Малевич, Татлин, Родченко, Розанова, Удальцова, Попова, Древин, Митурич, Моргунов, Певзнер,

Экстер, Штеренберг, Альтман, Бруни, Шевченко, Лебедев, группа молодых художников, объединившихся в ОБМОХУ, и др.

Они приняли деятельное участие в первых оформлениях массовых празднеств, ставя себе задачей разрушить привычные формы, изменить самый облик улиц, домов, площадей, которые они должны были оформлять. По проекту Альтмана, первого мая 1918 г. дома на площади перед Зимним дворцом должны были быть закрыты геометрически разрешенными цветными плоскостями и лозунгами. Оформление Витебска, Москвы и других городов в 1918—1919 гг. было сделано по такому же принципу. Все это отнюдь не отвечало задачам пропаганды коммунизма и вызывало недоумение трудящихся, не принимавших этого искусства.

Интересны организационные формы творческих объединений „левых". Были коллективы коммунистов-футуристов („комфуты"), трудовые коммуны, коммуна супрематистов-беспредметников („комсупробес"), ассоциация крайних новаторов („аскранов") и т. д. „Комфуты" пытались войти на правах партийных коллективов в райкомы партии и, не будучи зарегистрированными, с негодованием писали в „Искусстве коммуны": „Всегда столь революционный Выборгский комитет впал на этот раз в ничем не оправданный формализм... Вряд ли Выборгскому комитету удастся долго удержаться на этой позиции, столь мало соответствующей духу коммунизма"... Трудовые коммуны организовались при отделе изо. В га-

зете „Искусство“, органе московских „левых“, они писали о себе: „чтобы освободиться от гибельных условий капиталистического строя, истинные художники должны сорганизоваться в коммуны. Коммуна должна представлять собой своего рода советский монастырь, трудовое братство художников, вполне отрешившихся от буржуазной психологии и стремящихся в коммуны для создания новых форм жизни и творчества“.

Таковы были внешние организационные устремления и формы. А по существу? Каково же было искусство, создаваемое „левыми“?

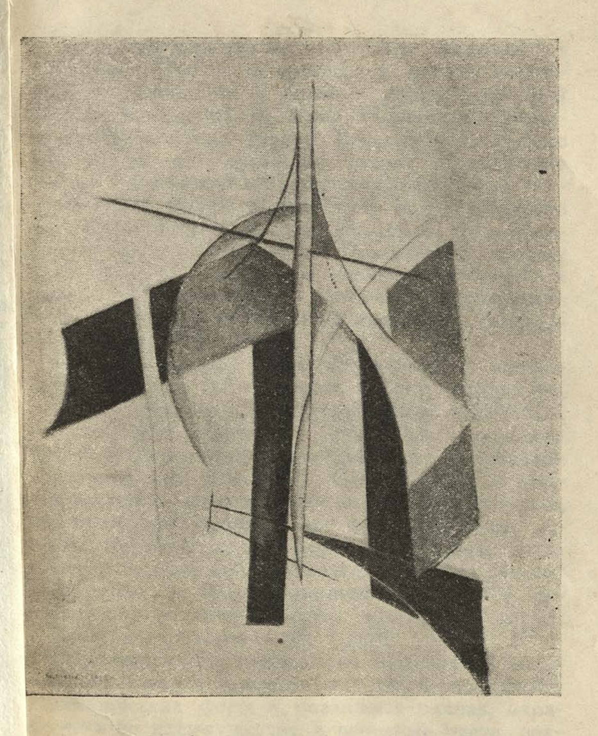
„Искусство коммуны“—орган отдела изо Наркомпроса—писал: „Общей платформой всех „левых“ групп в искусстве до сих пор мог быть так называемый „живописный материализм“—более или менее единое принципиальное отношение к картине как к самоцели, как к конструктивной системе форм-красок“. Это определение верно вскрывает смысл творчества „левых“.

Творческим методом супрематизма Малевича, беспредметников Родченко, Татлина, стилизаторов вроде Альтмана и других являлся формализм, т. е. полное отрицание идеологии, как движущей силы в творческом процессе. Лишь форма определяет, по их мнению, насыщенность и действенную силу произведения. Все супрематистские полотна Малевича, Розановой, композиции движений окрашенных и проектированных плоскостей Родченко, контррельефы из железа, штукатурки и стекла Татлина, пространственная живопись Митурича, живописная работа материалов Бруни, цветовые

объемы и плоскости Альтмана—все эти произведения характерны тем, что форма являлась для них единственным объектом творчества, при полном игнорировании процесса познания в его единстве формы и содержания, где примат принадлежит содержанию. Ими исследуется только одна сторона процесса—форма, независимая от содержания, они принципиально отвергают идейно-образное содержание искусства, искусство как идеологию; фактура, цвет, конструкция—вот что, по их установкам, составляет основу искусства. Предметы и отношения действительности, люди нового и старого мира, классовая борьба, защита завоеваний Октябрьской революции не являются для них объектом художественного изображения,—их интересует „предмет как таковой", из искусства ими выхолащивается общественно-политическое, классовое содержание. Эти установки укреплялись виднейшим теоретиком „левых" Н. Пуниным, который писал в журнале „Изоискусство", что „искусство, очищенное от классового сознания, самодовлеюще и непреложно".

В своих литературных высказываниях (в то время был избыток деклараторства) „левые" пытались теоретически обосновать свою практику, утверждая, что „духовную силу содержания надо отвергнуть, как принадлежность зеленого мира, мяса и кости",—так писал Малевич в своей книге „О новых системах в искусстве".

„Упорно изучая проекцию в глубину, высоту и ширину, открываю нескончаемую возможность построений за пределы времени",—писал один из



А. Родченко. Конструкция №... (1918 г.)

лидеров беспредметничества в газете „Анархия“ от 28 апреля 1918 г., а дальше, в другом номере той же газеты, от 2 апреля: „Преисполненный гордостью, взираю на ваше творческое бунтарство! Приветствие творцу Розановой за гибкие композиции из ярчайших тонов! Приветствие творцу Удальцовой за варварски написанные беспредметные холсты. Приветствие творцу Родченко за острое построение движущихся в трех измерениях плоскостей цвета. Приветствие творцу Веснину за его падающие черные композиции и крепко скомпанованные цветовые. Приветствие творцу Древину за широкие свободные композиции цветовых масс“.

Если в картинах этих художников и изображался предмет, то, лишенный всякого содержания, он переставал быть предметом. Образ вытеснялся „космической сущностью“ предметов, выявленной путем геометризации последних при сохранении „предмета как такового“. Супрематисты и беспредметники, развивая эти принципы, полагали, что настоящее произведение искусства может достичь строгости своих форм лишь тогда, когда художник ставит себе задачей разрешение „чисто“ живописных и композиционных проблем в соотношении различных форм плоскостей, вертикальных и горизонтальных линий.

Супрематические композиции Малевича в большинстве случаев представляют собой построение геометрических форм в различных планах, окрашенных по преимуществу в основные цвета, возведенных в абстрактно-конструктивную законо-

мерность. Содержание и цель, весь смысл картины сводится к тому, чтобы показать богатство возможных комбинаций цветовых геометрических форм. В результате такая выхолощенная формалистическая установка приводила к пустой декоративности, против которой столь страстно боролись на словах беспредметники.

Композиция в живописи являлась для них организацией цветовых форм и объемов, а не сочетанием образов. В картине вместо образов созидателей и врагов революционной действительности, вместо многообразия живой жизни фигурировали лишь взаимодействующие геометрические формы. Кубофутуризм военного коммунизма технологизировал искусство и изгонял из него социальную тематику и политическую идейность (исключение составляют конструктивное сооружение „Башня Коминтерна"—художника Татлина и проект здания Совдепа—художника Родченко и др., получившие все же парадоксальное разрешение). Рассудочное субъективно-идеалистическое искусство превращалось в формулу, материальная действительность отрицалась. Работа над материалами (железо, стекло, дерево, известь), создание контррельефов и объемных „вещей", приобретала уклон абстрактного функционализма и псевдоконструктивизма. Сущность псевдоконструктивизма заключалась в том, что вместо функционирующих вещей, имеющих в жизни утилитарное значение, создавались абстрактные самодовлеющие „вещи", имеющие лишь значение эстетическое.

Конструктивизм в живописи наибольшее выражение получил в работах группы ОБМОХУ. Конструктивистские проблемы на холсте выражались в написании красками (часто в краску вводились различные материалы) с изысканной фактурой абстрактных, схематизированных чертежей или форм, напоминающих детали машин и носивших названия: „Конструкция № 1, 2, 3...“

Конструктивистический вещизм у художников Татлина, Родченко и ОБМОХУ выразился в переводе принципов конструктивистической живописи в скульптуру. „Вещи“ составлялись, из разных материалов (стекла, железа, гипса, дерева) и представлялись в форме рельефа или в форме пространственных сооружений, решенных в духе изысканных формальных цвето-фактурных отношений. По такому же принципу сделаны так называемые архитектоны художником Малевичем. Необходимо отметить применение супрематизма на фарфоре работы художника Суетина. Здесь супрематизм с космических высот „абсолютного“ искусства спустился на землю.

Теоретик „левых“ Н. Пунин, речи и статьи которого оказывали большое влияние на художников, часто совершенно извращал положения марксизма для теоретического оправдания формалистического искусства. Пунин, находя, что формалистичность „левых“ обусловлена учением Маркса, доказывал это следующим образом: бытие определяет сознание; форма равна бытию. Форма-бытие определяет сознание, т. е. содержание, и отсюда вывод: „наше искусство—искус-

ство формы, потому-то мы—пролетарские художники" (из газеты „Искусство коммуны", 1918 г.).

Противоречия в мировоззрении и в искусстве кубофутуристов и беспредметников действительно кричащие. Они отрицали буржуазно-дворянское, созерцательное, академическое искусство и в то же время выступали как представители идеалистического направления в искусстве, уничтожая материальность мира. Считая себя пролетарскими художниками и стремясь создать пролетарское искусство, они в то же время провозглашали господство формы и создавали искусство вне связи с теорией и практикой пролетариата. Борясь с чуждой идейностью, они вместе с тем из своего формалистического искусства изгоняли всякую идейность и тем самым лишали пролетариат могучего средства борьбы и строительства—идейно-образного искусства. Они огулом, в силу своего анархического бунтарства, отрицали все предшествующее искусство, выражая это в формуле „расстреливай Растрелли", они полагали, что искусство можно создать вне революции и принести ей его готовым, солидаризируясь в этом отношении с богдановскими установками на пролетарскую культуру. В такой склонности к экстатическим формам разрушения видна их природа. Пролетариату была непонятна, чужда и не нужна эта истерика „левых". Совершенно ясно, что при таких противоречиях они не могли понять ни роли Октябрьской революции, которая создала пролетарское государство, ни ее идей, ни ленинского учения о пролетарской культуре и искусстве.

Противоречия в теории и практике „левых" не случайность, а являются отражением противоречий мелкой буржуазии, которая... „от ужасов войны, от внезапного разорения... истерически мечется, колеблясь между доверием к пролетариату и поддержкой его, с одной стороны, приступами отчаяния—с другой" (Ленин). Революция требовала от художников новых форм выражения пролетарских классовых идей. „Левые" же, создавая супрематические беспредметные картины, абстрактные контррельефы, цветоконструкции и аналитичные сезаннистские полотна, бессильны были удовлетворить эти требования. Их искусство было лишь выражением презрения к буржуазно-аристократическому искусству, существовавшему в дореволюционной России...

Развиваясь, формалистическое экспериментаторство виднейших „левых" дошло до своего логического конца. Малевич выставляет черный квадрат—„последнюю супрематическую плоскость на линии искусства, живописи, цвета, эстетики, вышедшую за их орбиту" (из книги Малевича). Родченко на выставке беспредметников „5 $\times$ 5 = = 25" выставляет холсты, окрашенные сплошь одним цветом, подводя итог всем экспериментам живописи, демонстрируя тем самым отрицание станковой картины. Это формальное экспериментаторство, совершенно отвлеченное от борьбы за советскую власть и диктатуру пролетариата, вместе с тем декларативно идущее под претенциозным флагом „революционного пролетарского искусства", было непонятно и чуждо трудящимся

массам, видящим в искусстве боевое оружие класса, и эта изолированность была первой предпосылкой кризиса „левого“ искусства этого времени.

С другой стороны, „левые“, видя распад буржуазного искусства, но, однако, идя в своем экспериментаторстве по его стопам и считая его „откровения“ последним словом, логически делают вывод о гибели искусства вообще и приходят к его отрицанию. „Искусство кончено, ему нет места в людском трудовом аппарате. Труд, техника, организация—вот идеология нашего дня“ (Ган—„Конструктивизм“). После больших споров (1921 г.) по вопросу о композиции в искусстве в Институте художественной культуры группа конструктивистов: Ган, Родченко, Попова, Степанова, Веснин, братья Стенберги, Медунецкий и другие, отрицая за искусством его идейность и эмоциональность, уходят в делание вещей, на производство для того, „чтобы сделать всех конструкторами прекрасных вещей, претворить жизнь в организованный творческий процесс и тем самым уничтожить искусство“ (Илья Эренбург).

Конструктивизм был органическим продолжением кубофутуризма. Он ведет свой путь от анархической мелкобуржуазной молодежи, эпатировавшей буржуазию. Этот путь от формализма к разложению предмета, к фактуре и цвету как самоцели, к „картине—наиболее целесообразной конструкции живописных элементов“, к контррельефу (художники молодой федерации, коммунисты-футуристы, коммуны супрематистов-бес-

В. Татлин, Башня III Интернационала. (1919 г.)



предметников, ассоциации крайних новаторов, УНОВИС), к беспредметной „вещи“, к эстетическому псевдоконструктивизму (художники ОБМОХУ, Родченко, Татлин и др.), к отрицанию искусства, к фетишизму вещи, к машинизму (художники группы конструктивистов ИНХУК, ЛЕФ) к фетишизации техники, к подмене искусства техникой (художники „Октября“, Татлин—„Летатлин“).

Этот путь был путем от искусства анархического бунтарства в условиях капиталистической России к формалистскому искусству, не выражающему пролетарского мировоззрения (после Октября), и далее к отрицанию искусства—к голой технике. Махизм, богдановский идеалистический организационный принцип лежали в основе теории искусства „левых“. „Новую меру пятой оценки и определения современности искусств и творчеств объявляю экономией *(выделено нами);* под ее контроль вступают как все творческие изображения систем, техники, машины, сооружений, так и искусств—живописи, музыки, поэзии,—ибо последние суть системы выражения внутреннего движения, иллюзированного в мире осязания“,—пишет К. Малевич. Здесь с полной ясностью выражен основной принцип махизма, как субъективного сенсуализма, строящего физические вещи из „комплексов ощущений“ и выбрасывающего (из-за экономии мышления!) из своих построений объект—действительность, материальный мир вещей. „Если тела суть „комплексы ощущений“,

как говорит Мах, или комбинаций ощущений, как говорил Беркли, то из этого неизбежно следует, что весь мир есть только мое представление",— поясняет Ленин, разбирая основы махизма. Закономерность неизбежного скатывания жалкой махистской теории к отрицанию материальности мира мы и видим у Малевича, объявившего: „Шар земной не что иное, как комок интуитивной мудрости, которая должна бежать по путям бесконечного".

Всякие попытки выдумать абсолютные признаки пролетарского искусства, независимые от конкретного идейного содержания, абсурдны, ибо они оторваны от социальной практики, формалистичны. А теоретическое обоснование их субъективно-идеалистическими, богдановско-махистскими положениями в противовес диалектическому материализму—попытка реакционная независимо от „добрых" желаний авторов.

Футуристы и конструктивисты, в части своей хотя и хотевшие субъективно поставить перед собой пролетарские задачи, опускали основное содержание искусства как отражения действительности и оружия классовой борьбы пролетариата, а это объективно отбрасывало их к буржуазной идеологии. И если в период военного коммунизма роль „левых" как разрушителей эстетствующего импрессионизма и академического искусства была положительной, то, с другой стороны, они дезориентировали молодежь, которая увлекалась их формалистическим экспериментаторством и длительный период не смогла овладеть

правильным методом для решения задач революционного искусства. Вся борьба против реализма восстановительного периода, проводившаяся лефо-конструктивистами, велась с субъективистских позиций и привела в конце концов к распаду лефо-конструктивистических объединений.

Лефо-конструктивистические течения в искусстве переходного периода отражали идеологию технической интеллингенции, среди которой неизбежны были политические колебания в моменты обострения классовой борьбы. Лефоконструктивисты, не понимая ленинского учения о нэпе как частичном отступлении для дальнейшего наступления, восприняли его „левацки". Характерно, что появление АХР, начинающей собирание всех идущих на сотрудничество с пролетариатом художнических сил, под лозунгом отображения революции и участия в классовой борьбе и строительстве, они расценили как торжество художественной реакции на изофронте, исходя в своей оценке исключительно из формалистских критериев.

Арватов, теоретик лефов, писал: „Широкими рядами двинулись так называемые „попутчики"— эти до сего времени прикрываемые легальным словечком новобуржуазные мастера; пролетискусству (лефо-конструктивизму—*авторы)* пришлось сжаться, и за отсутствием многостолетней квалификации отступить". Ему в этом вторит Курелла в своем письме к АХР, характеризуя искусство АХР как реакционное и мещанское. Позже примерно такую же оценку АХР давал и „Октябрь".

С течением времени, чем глубже часть художников лефо-конструктивистских направлений понимала и переваривала в своем сознании события и глубже воспринимала историческую действительность борьбы пролетариата с буржуазией за социалистическое будущее, тем она больше убеждалась в ошибочности своих идеалистических установок на искусство и в частности на реализм и роль АХР в истории становления советского искусства.

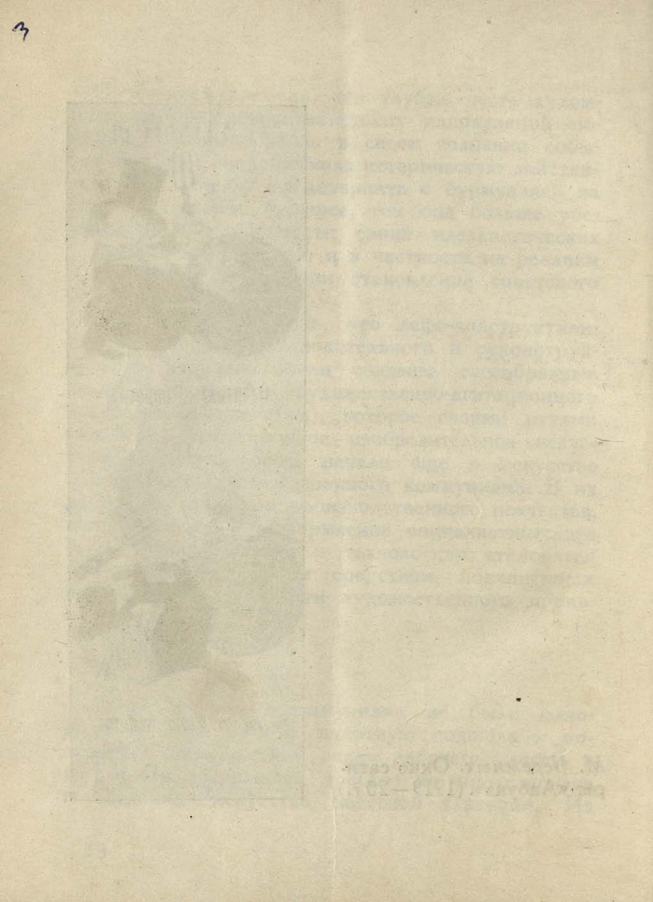
Необходимо отметить, что лефо-конструктивистами в годы восстановительного и реконструктивного периодов были созданы своеобразные формы массового художественно-агитационного искусства (фотомонтаж), которое своими путями влилось в агитационное изобразительное искусство, берущее свое начало еще в искусстве „Окон Роста“ эпохи военного коммунизма. В их работе по созданию производственного искусства, направленного на оформление социалистического быта, функционализм и технологизм становятся уже не самоцелью, а средством, подчиненным идейной направленности художественного произведения.

• • •

Левые военного коммунизма не были однородны. Часть из них вплотную подошла к пониманию исторических задач рабочего класса, и ими были выполнены требования пролетариата о создании искусства массовой агитации. Их



М. Черемных. Окно сатиры «Азбука». (1919—20 г.)



творчество служило могучим оружием классовой борьбы и на фронтах гражданской войны и в тылу. Они сумели обобщить первые ростки искусства, появившегося в Красной армии и пролетарских клубах, в форме стенных газет, газетных рисунков, плакатов, макетов демонстраций и, используя свои знания в области живописной культуры, стать на путь создания действительно массового пролетарского искусства.

Этими художниками были: В. Маяковский, И. Малютин, И. Лавинский, В. Лебедев, которые наряду с Черемныхом, Моором, Дени, Нюренбергом и др. работали над созданием агитискусства. Ими было найдено новое качество: четкий, лаконичный стиль агитационно-пролетарского искусства. Идейно насыщенные, яркие, выразительные плакаты сыграли огромную роль в деле переделки и формирования пролетарского мировоззрения трудящихся. Они помогали пролетариату бороться с врагами, восстанавливать хозяйство, создавать новую коммунистическую жизнь.

Интереснейшей формой агитационно-массового искусства были „Окна сатиры“ Роста. Они возникли сначала как средство информации. Тематика их была обширна: борьба с разрухой, со спекуляцией, агитация за восстановление фабрик и заводов, сообщения с фронта и т. п. Они агитировали за ударничество, за коммуну. „Окна сатиры“ Роста являются прекрасной иллюстрацией к истории военного коммунизма. Рисунок „Окон“ чрезвычайно конкретен и выразителен. Стиль их не однороден; в нем обнаруживается

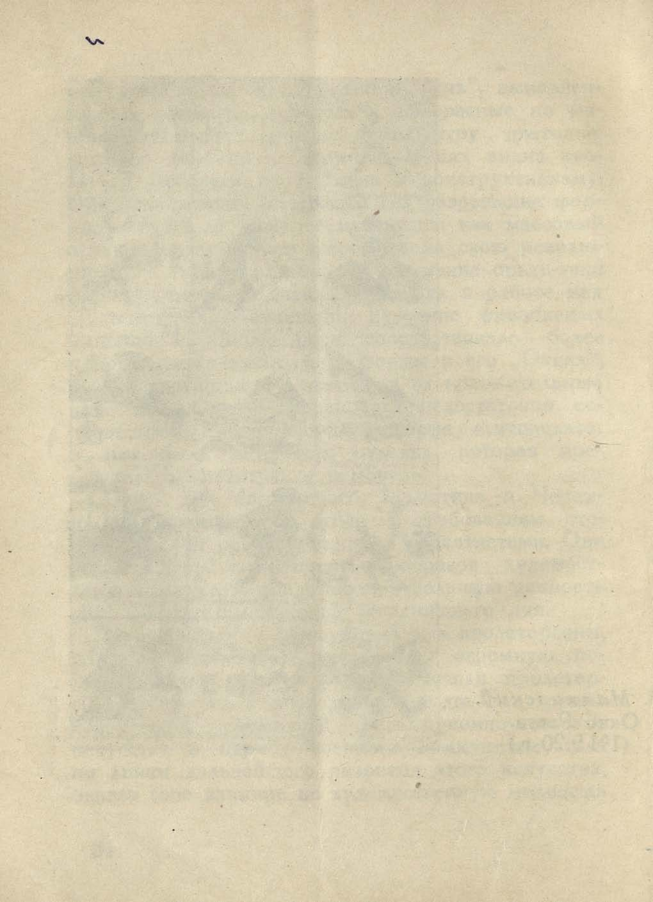
несколько отдельных течений. „Окна", выполненные художником Лебедевым, интересные по манере, задавались целью найти игру цветовых форм и динамичность линий. В них видна эволюция Лебедева от кубизма к конструктивизму. Они, несомненно, интересны как разрешение формальных задач и менее интересны как массовый агитационный плакат, несмотря на свою революционную тематику. Большое внимание опять-таки формалистическим исканиям уделял в работе над „Окнами" И. Лавинский. Усвоение живописных приемов И. Малютиным способствовало более напряженному выявлению формы в его „Окнах", и эта „картинность" усиливала их положительные качества. „Окна" Нюренберга недостаточно соответствовали специфичной форме агитплаката. В них была детальная отделка, которая превращалась зачастую в самоцель.

„Окна" же Маяковского, Малютина и Черемныха в полной мере отвечали требованиям, стоявшим перед революционными плакатистами. Они замечательны жизненностью образов художественного языка и представляют большую ценность для советского искусства сегодняшнего дня.

Плакат военного коммунизма был пролетарским, партийным плакатом, сыгравшим огромную положительную роль в развитии стиля пролетарского искусства в последующие годы. Эта группа художников, создавшая революционно-массовое искусство в период военного коммунизма, шла по линии дальнейшего развития этого искусства, оказав свое влияние на художественную молодежь



В. Маяковский.
Окно Роста.
(1919/20 г.)



первых лет восстановительного периода. Такими художниками, вобравшими в себя это хорошее наследие, были художники, входящие в ОСТ, НОЖ, „Бытие“ и ОМАХР.

• • •

Художественное объединение „Мир искусства“, собравшее буржуазно-дворянские силы русского искусства в конце XIX в., выдвинувшее лозунги аполитизма, культа подсознательного как источника творчества и реализовавшее их в своей художественной практике, было в первые годы советской власти прямым идеологическим оружием буржуазного искусства в его борьбе с растущим советским искусством.

Часть художников этого общества в ответ на обращение изо Наркомпроса ко всем художественным группировкам принять участие на объединенной выставке без жюри (1918 г.) и „тем самым приблизить искусство к народу“ (из газеты „Искусство коммуны“) устами одного из виднейших представителей общества сформулировало свое отношение к советской власти следующим образом: „Мы для немногих. Искусство не может раздаваться всем. Оно божественно, царственно. За покушение на эту святыню придется держать ответ перед богом (?!)... Если бы общество „Мир искусства“ раскололось по вопросу о предстоящей выставке и согласилось бы на нее пойти, я остался бы один и сохранил бы знамя нашего общества“. Другая часть художников „Мира искус-

ства“, однако, участвовала на этой выставке и в немногих своих произведениях показала доведенный до предела индивидуализм, буржуазный гедонизм, утонченное эстетство, сдобренное декадентской дворянской романтикой. О лучших представителях этого общества, пришедших работать с советской властью, мы уже говорили в начале статьи.

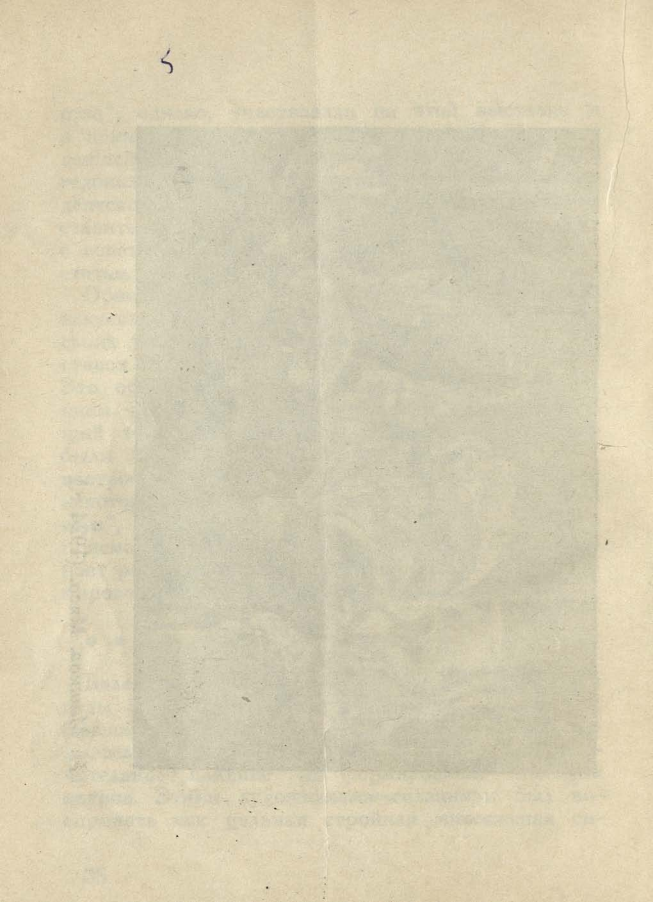
Обновление художественной деятельности „Мира искусства“, растерявшего значительную часть своих участников, выразилось в организации выставок 1922 г. в Москве и 1924 г. в Ленинграде. Это обновление было вызвано к жизни появлением новой буржуазии и нашло соответствующий тон в выставленных работах, которые не были чужды в известной мере сменовеховских настроений. В настоящее время в произведениях некоторых старых представителей „Мира искусства“, обладающих ценными художественными приемами, техникой, искусством деталей, начинает робко проглядывать стремление к овладению мировоззрением рабочего класса.

• • •

Более видную роль, чем „Мир искусства“, в годы военного коммунизма сыграли художники, бывшие бубнововалетцы, представители так называемого русского сезаннизма, оказавшие значительное влияние на формирование молодых кадров. Этими художниками сезаннизм был воспринять как цельная стройная живописная си-



И. Машков. Мясо. (1924 г.)



стема, как путь, который ведет к возрождению живописной культуры и станковой картины. Это были: Кончаловский, Машков, Лентулов, Рождественский, Куприн, Фальк и примкнувшая к ним молодежь.

В дореволюционные годы эта группа, по своему социальному составу представлявшая художественную интеллигенцию, отражавшую идеологию крупной буржуазии, противопоставляла свое творчество искусству пассеистов-романтиков „Мира искусства"—группировке, представляющей в своих основных кадрах более отсталый буржуазно-помещичий слой русских капиталистов. Понятно, что разногласия этих двух флангов буржуазного искусства не были разногласиями глубоко принципиального порядка.

Октябрь застал их уже вполне сложившимися мастерами, с ярко выраженным творческим методом формалистической направленности. На фоне упадка художников академического и мещанского толка, ушедших от революции в эмиграцию, в подполье, в творческое молчание, эти художники хотя отнюдь и не ставили себе задач творческой переработки богатого содержания пролетарской революции,—пришли в советские художественные вузы для передачи своего опыта новым кадрам в области станковой картины и живописной культуры.

В свое время от целостного организма группы „Бубнового валета" отошли разветвления „Лучизм", „Футуризм", „Кубизм" и т. д., многие художники которых впоследствии пришли к бес-

предметничеству, к изгнанию всякой идейности из живописи. Французская живописная культура, конца XIX и начала XX столетия, под влиянием которой создался стиль бубнововалетцев—стиль живописной вещественности и объемности предметов, обусловила собой преобладание натюрмортных картин и пейзажных мотивов геометрического строения. Наряду с рационалистическим восприятием мира в творческом методе этих художников наличествуют моменты гедонистического сенсуализма в отличие от рационалистической объективности французского сезаннизма. Социальная тематика, пролетарская идейность у них, как и у сверхэкспериментаторов-беспредметников, подменялась зрительным живописным материализмом, для которого весь мир—сплошной натюрморт, подменялась „тяготением к прекрасной плоти вещей“ (Тугендхольд).

Вопреки Сезанну, живопись которого была направлена на раскрытие и познание предмета „как такового“, который цветом достигал композиционного единства своих картин, эпигоны его—бубнововалетцы,—не усвоив самого главного его качества, фиксировали внимание на проблеме цвета „как такового“, возведя ее в самоцель, в эффектное „уменье“ живописать, в формализм. Цвет, форма, обработка поверхности холста, а не содержание картин—вот круг исканий этих художников в годы военного коммунизма и в первые годы восстановительного периода.

Процесс колебаний и шатаний, который неизбежен в связи с переработкой сознания у бур-

жуазной интеллигенции, отразился и на их творчестве. Но в борьбе с формалистической идеологией часть из них сумела перейти к реализму (к сожалению, почти всегда чисто эмоциональному, физиологическому) и поставить, идя своим методом и преодолевая формализм, проблему революционной тематики. Ряд произведений этой группы, созданных в восстановительный и реконструктивный периоды,—большой вклад в советское искусство. В них живописное мастерство становится средством для решения тем современности. Такими работами являются: „Парад национальных частей Красной армии“ Рождественского, „Переход через Сиваш“ Лентулова, „Коммунистическое пополнение“ Осмеркина и другие работы.

ВОССТАНОВИТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД

> *Мы социализм протащили в повседневную жизнь и тут должны разобраться.*
>
> *Вот что составляет задачу нашего дня, вот что составляет задачу нашей эпохи.*
>
> Ленин.

Новая экономическая политика советской власти, начавшаяся с частичного отступления, отнюдь, конечно, не характеризуется в основном этим отступлением. Это была перегруппировка сил для дальнейшего наступления социализма более широким фронтом с расчетом на то, чтобы с нами двигалась крестьянская масса, рядовое трудовое крестьянство. Это „особая политика пролетарского государства, рассчитанная на допущение капитализма при наличии командных высот в руках пролетарского государства, рассчитанная на борьбу элементов капиталистических и социалистических, рассчитанная на возрастание роли социалистических элементов в ущерб элементам капиталистическим, рассчитанная на победу социалистических элементов над капиталистическими элементами, рассчитанная на уничтожение классов, на постройку фундамента социалистической экономики“ (Сталин).

Результаты этой политики, несмотря на разруху, причиненную тремя годами империалистической и четырьмя годами гражданской войны и голода



В. Лебедев. Нэпманы. (1927 г.)

1921 г., сказались быстрым восстановлением как в области материального производства, так и в области культурного строительства.

Уже через год с несомненностью проявился невиданный рост культурных потребностей и тяги к учебе представителей широчайших трудовых масс. Трудящиеся, отстоявшие под руководством партии и советской власти в многолетних боях свою пролетарскую родину, получив передышку, захотели разобраться в завоеванном и в каждой отрасли науки и искусства искали оружия для познания и переделки мира старого, мира капиталистических отношений, в новый, социалистический мир.

Вернулись к своей работе художников-живописцев кадры, проделавшие с пролетариатом весь тур классовых битв на фронтах и в тылу. Они политически выросли, многому научились и врывались в кабинетные искания и формотворческие споры старых обществ свежей струей. В художественные вузы пришла советская молодежь. Хотя и неуверенная и ошеломленная на первых порах мудреными теориями конструктивистических и сезаннистских исканий, она жадно тянулась к реализму, к искусству, отражающему и помогающему понять и переделать действительность.

Но этот процесс восстановления и роста благосостояния и культурно-творческой активности не был односторонним. Наряду с социалистическим сектором и союзническими слоями мелкой буржуазии в борьбе с ними старалась укрепиться и расшириться допущенная нэпом новая буржуазия.

Этот кратковременный рост и попытки укрепления не могли не породить и не выявить и идеологов этой классовой группы в области искусства, не вызвать к ней тяги известных частей старой и новой художественной интеллигенции.

Так, в начале восстановительного периода происходила диференциация внутри старых и нарождение новых художественных объединений, проходила известная консолидация сил на двух полюсах изодвижения.

В этом соревновании на право советского художественного первородства боролось несколько объединений, считавших себя носителями революционной идеологии пролетариата в изоискусстве. Со стороны некоторых руководителей и целых объединений были перегибы и правого и левого порядка во всех отраслях художественной деятельности, что вызвало известное постановление ЦК ВКП(б) 1925 г. о политике партии в области художественной литературы, которое по аналогии относится и к искусству. Здесь намечены основные отношения к определенным классам и классовым группам и вытекающая отсюда политика в области литературы (и искусства) „... в период пролетарской диктатуры перед партией пролетариата стоит вопрос о том, как ужиться с крестьянством и медленно переработать его; вопрос о том, как допустить известное сотрудничество с буржуазией и медленно вытеснить ее; вопрос о том, как поставить на службу революции техническую и всякую иную интеллигенцию и идеологически отвоевать ее у буржуазии".

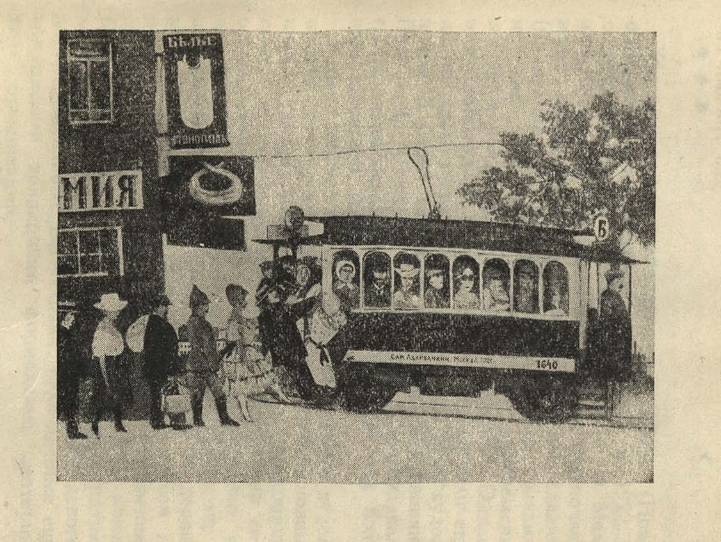
И дальше—анализ конкретного положения в литературе, который в полной мере относится и к расстановке сил в искусстве того периода: „Гегемонии пролетарских писателей еще нет, и партия должна помочь этим писателям заработать себе историческое право на эту гегемонию. Крестьянские писатели должны встречать дружественный прием и пользоваться нашей безусловной поддержкой. Задача состоит в том, чтобы переводить их растущие кадры на рельсы пролетарской идеологии, отнюдь, однако, не вытравляя из их творчества крестьянских литературно-художественных образов, которые являются необходимой предпосылкой для влияния на крестьянство". Этот пункт нужно особо иметь в виду, когда мы будем разбирать роль, значение и место АХР на изофронте восстановительного периода.

А директива относительно попутчиков в основном действенна, конечно, и на сегодняшний день. „Общей директивой,—говорится в резолюции,—должна быть директива тактичного и бережного отношения к ним, т. е. такого подхода, который обеспечил бы все условия для возможно быстрого их перехода на сторону коммунистической идеологии. Отсеивая антипролетарские и антиреволюционные элементы, теперь крайне незначительные, борясь с формирующейся идеологией новой буржуазии среди части попутчиков сменовеховского толка, партия должна терпимо относиться к промежуточным идеологическим формам, терпеливо помогая эти неизбежно многочисленные формы изживать в процессе все более тесного

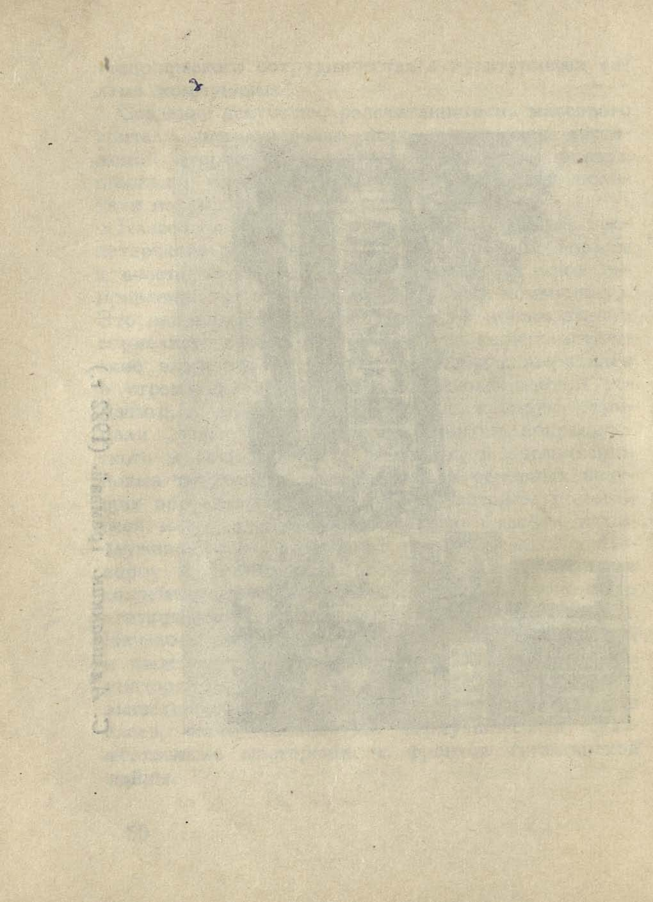
товарищеского сотрудничества с культурными силами коммунизма".

Создание искусства, рассчитанного на массового зрителя, использование всех технических достижений старого мастерства, выработка формы, понятной миллионам,—такова была основа политики партии.

Классовая борьба на изофронте и развитие пролетарского искусства в процессе этой борьбы в восстановительный период приобрели иное направление в отличие от военного коммунизма. Это направление было обусловлено новым этапом социалистического наступления на капиталистические элементы. В искусстве поворот выразился в стремлении к реализму, к революционной тематике, к понятности, к картине, которую отрицали „левые"; в широком развитии попутнического и союзнического движения, в организации новых творческих объединений и основных ведущих организаций АХР и ОСТ, которые помогли всей массе художников вплотную подойти к обслуживанию социалистического строительства. Поворот к реализму и отображение художниками современности продолжали на новой основе путь агитационного искусства военного коммунизма. Началось расслоение внутри старых организаций и выделение новых групп и объединений. Инициаторами почти везде были молодые художники, вышедшие из пролетарских и полупролетарских слоев, часто только что вернувшиеся в художественные мастерские с фронтов гражданской войны.



С. Адливанкин. Трамвай. (1922 г.)



• • •

Художественное объединение НОЖ (Новое объединение живописцев), возникшее в 1922 г., состояло частично из учеников Татлина и Малевича, первыми почувствовавших „всю беспочвенность аналитических—схоластических блужданий“ (из декларации НОЖ). Они понимали „реализм не как безличное протокольное изображение жизни, а как творческую ее переоценку“. Однако эти установки на первых порах не получили еще достаточного выражения в творчестве этих художников. В своих картинах художники Адливанкин, Перуцкий, Ряжский и др. еще воссоздавали гротескность примитивистов, находясь под большим влиянием Анри Руссо.

В силу недостаточного понимания этими художниками, хотя и шедшими с революцией, основных путей расширения и углубления революции, смысла и расстановки классово враждебных сил, острая сатира на мещанство в их картинах не получала ясной политической направленности, а положительные завоевания революции и первые победы на участках соцстроительства совсем не нашли никакого выражения. Художественная практика этого объединения вскрывает, может быть, не совсем осознанные тенденции критики нэпа средствами изоискусства с позиций левого, мелкобуржуазного радикализма, осложненные еще неизжитыми традициями формализма „материнских“ организаций.

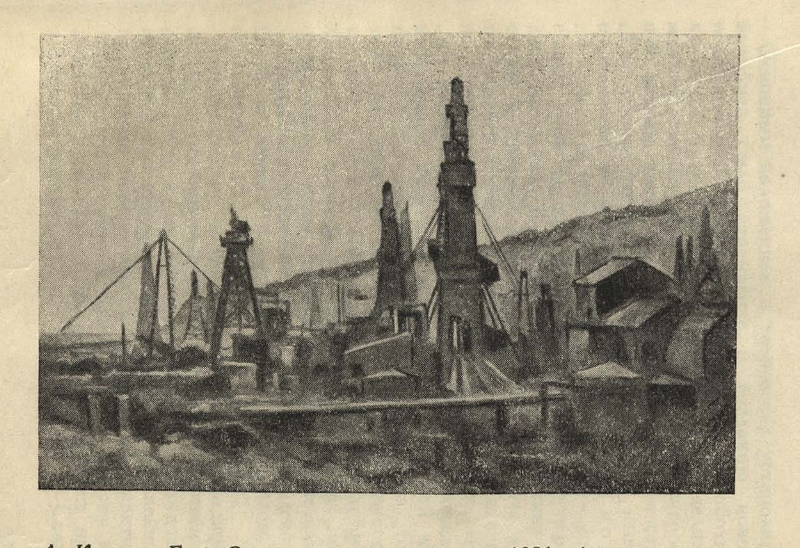
Вообще НОЖ было переходным этапом в твор-

ческом росте и самоопределении группы молодых революционных художников. Оно скоро распалось, и лучшая часть объединения во главе с Г. Ряжским влилась в АХР, где Ряжский скоро по силе и выразительности своих картин занял одно из первых мест на пролетарском участке изофронта.

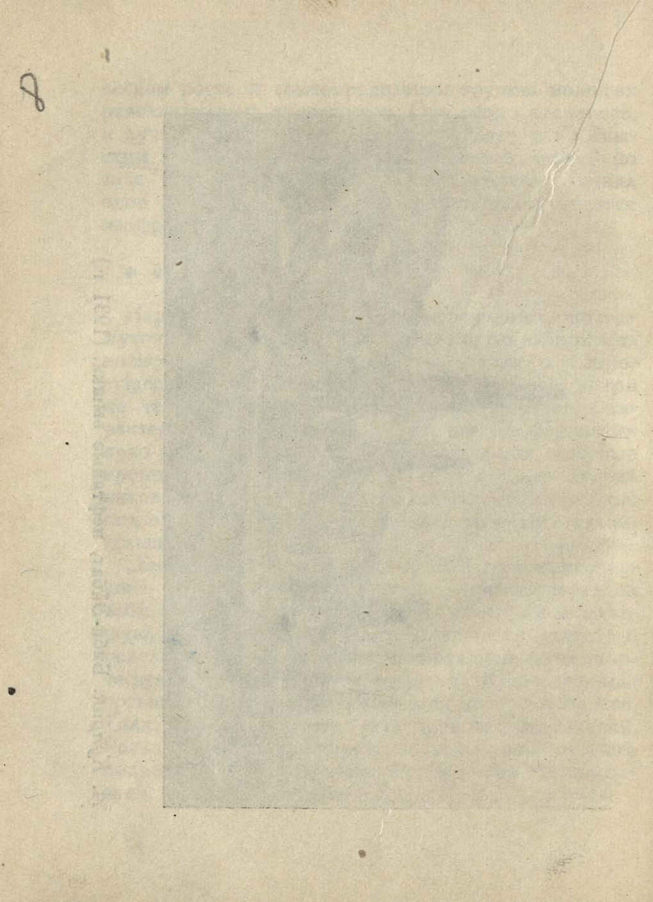
• • •

Наряду с НОЖ к числу переходных, промежуточных по своему характеру организаций относится и объединение „Бытие“, хотя оно просуществовало почти 10 лет, сохраняя, несмотря на текучесть своего состава, свои основные характерные особенности. Эти два объединения ярко отразили процессы диференциации, которые происходили и происходят среди старых художников и молодой художественной интеллигенции под влиянием растущего социалистического строительства.

„Бытие“ сорганизовалось в 1922 г., отпочковавшись от „Бубнового валета“ и противопоставив себя его основной группе. Оно объединяло младшую, более активную часть „Бубнового валета“ и революционную молодежь, прошедшую свою творческую учебу у бубнововалетцев. Кроме группы организаторов: Скаля, Сретенского, Лебедева, Талдыкина и др., через нее прошли Богородский, Ражин, Покаржевский, а в годы наибольшего подъема группы и такие мастера, как Кончаловский, Куприн, Осмеркин.



А. Куприн. Биби-Эйбат, нефтяные вышки. (1931 г.)



Основным положением в творческих установках бытийцев было стремление к созданию новой реалистической живописи, усвоение и переработка культуры французского сезаннизма. Они уделяли много внимания работе над колоритом и построению формы цветом с выявлением ее объемности. „Мы хотим, чтобы революция отразилась непосредственно на нашей технике, **мы хотим подготовить** *(выделено авторами)* живопись высокого качества для служения революции",—передает заявление бытийцев А. В. Луначарский в статье о третьей выставке в 1925 г. И эта затянувшаяся формальная подготовка, несмотря на правильную декларативную установку, что „только путем отказа от самоцельного пользования живописной техникой возможно для русской живописи стать вновь социальной", приводила „Бытие" на практике обратно к той этюдности, которую они осуждали у бубнововалетцев. Случайный портрет, натюрморт, пейзаж—вот преобладающие виды живописи на их выставке. Социальные портретные композиции Богородского, Скаля и немногих других были не правилом, а исключением из него.

Некритическое усвоение формальных традиций наследства сезаннизма мешало этому объединению развернуться в большой революционно-художественный организационный центр. Но дальнейшая критическая переработка и проверка на практике знаний, приобретенных здесь, легла в основу художественного мастерства таких художников пролетарской революции, как Богородский и Скаля,

ушедших из „Бытия“ в период консолидации революционных сил изоискусства сначала в АХР, а впоследствии в РАПХ. А таким мастерам, как Куприн, Осмеркин, бытийский их период дал новую социальную зарядку и заставил их критически проверить свои творческие позиции. Об этом с несомненностью свидетельствует создание ими таких картин, как „Купание красной конницы“ (Кончаловский), „Коммунистическое пополнение“ (Осмеркин). Но надо указать, что в последующем творчестве Кончаловский все же остался в стороне от решения социально-политических тем современности, уйдя в прежний вещизм, натюрмортизм, любование архаикой прошлого.

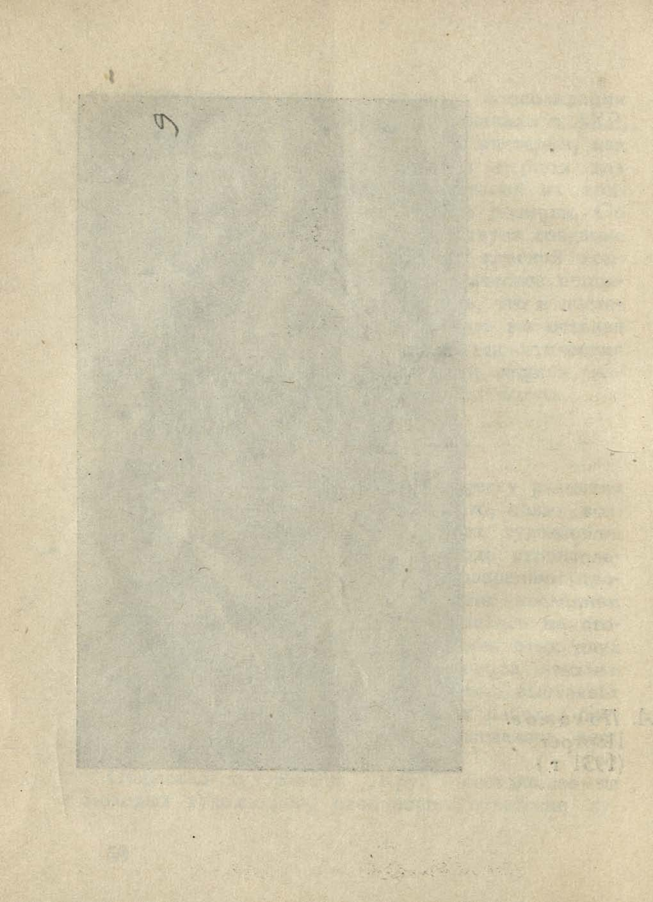
• • •

Противоречия, свойственные процессу развития бытийцев, характерны и для другого, позже возникшего объединения ленинградских художников „Круг“. Художники „Круга“, в ходе строительства постепенно проникаясь мировоззрением пролетариата, вели борьбу с тяжелым наследием формализма, но часто победа оставалась на стороне последнего. Отражением борьбы этих двух начал в творческом методе круговцев явились произведения, показанные на трех выставках этого объединения. В выставленных работах боевое подчас содержание картин искажалось формалистической тенденцией.

Общество художников „Круг“, состоявшее из молодых художников, окончивших советские ху-



А. Пахомов.
Портрет
(1931 г.)



дожественные вузы, организовались в 1926 г. В своих теоретических установках круговцы, ошибочно понимая реализм, как „метод живописного восприятия, исторически всегда совпадавшего с профессиональным максимумом“, рассматривали картину, „как процесс, производящий первичные ценности, которые состоят, во-первых, в новых формальных достижениях как средствах утверждения живописного образа и, во-вторых, в выявлении соответственной эпохе темы“ (из декларации „Круга“). Они стремились к „созданию адекватного эпохе живописного образа, к созданию в живописи стиля эпохи“, субъективно ставили перед собой задачу искусства, выражающего нашу социалистическую действительность в ее практике. Но эти задачи решали часто ошибочно.

В начале своей деятельности большая часть этих художников, прошедших круг формальных исканий в художественных вузах, отвлеченно представляла себе путь создания стиля советского искусства. В последующей своей работе они перерабатывали свои художественные воззрения, хотя результаты перестройки в их последней практике еще недостаточны. В тематической живописи круговцев зачастую формальная нарочитость усложняет трактовку темы. В картинах Загоскина, Траугота, Пакулина, в ранних работах Пахомова и других отчетливо видны элементы экспрессионизма и остатки „левизны“. Ряд художников в своих произведениях в силу мелкобуржуазной созерцательности вместо того, чтобы тематически-композиционно проработать идею и

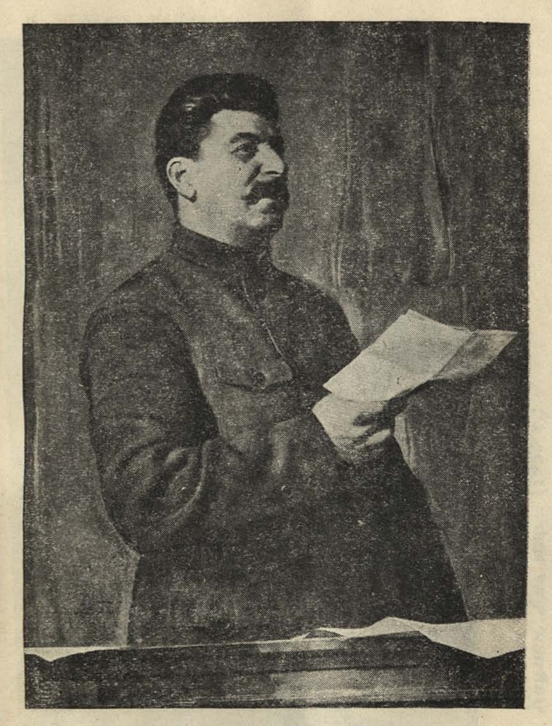
на основе этого решать формальные задачи и приемы в единстве с темой-композицией,—для раскрытия идейного содержания произведения,— шли по пути решения в живописи задач самодовлеющего формализма в ущерб революционной тематике. Иногда круговцы проблемы композиции и цвета считают самодовлеющими, подчиняя им развертывание идеи. Особенно это видно в напоминающих супрематистов работах Купцова. Поэтому картины некоторых круговцев не доходят до пролетарского зрителя. Но надо отметить, что от этих недостатков уже освобождается ряд художников бывшего „Круга", в частности интересный художник Пахомов, который не без успеха решает сложную проблему социального портрета.

• • •

АХР—Ассоциация художников революции—внешне зародилась и возникла в 1922 г. наряду с возникавшими в ту пору многочисленными переходными художественными объединениями.

Она родилась после диспута на 47-й выставке передвижников. Это было ответом группы молодых художников, учеников передвижников, на поставленный вопрос,—какое искусство они считают искусством социалистической революции, искусством масс. К ним присоединились С. В. Малютин и Касаткин.

В декларации, составленной инициаторами новой организации, было написано: „Наш гражданский долг перед человечеством—художествен-

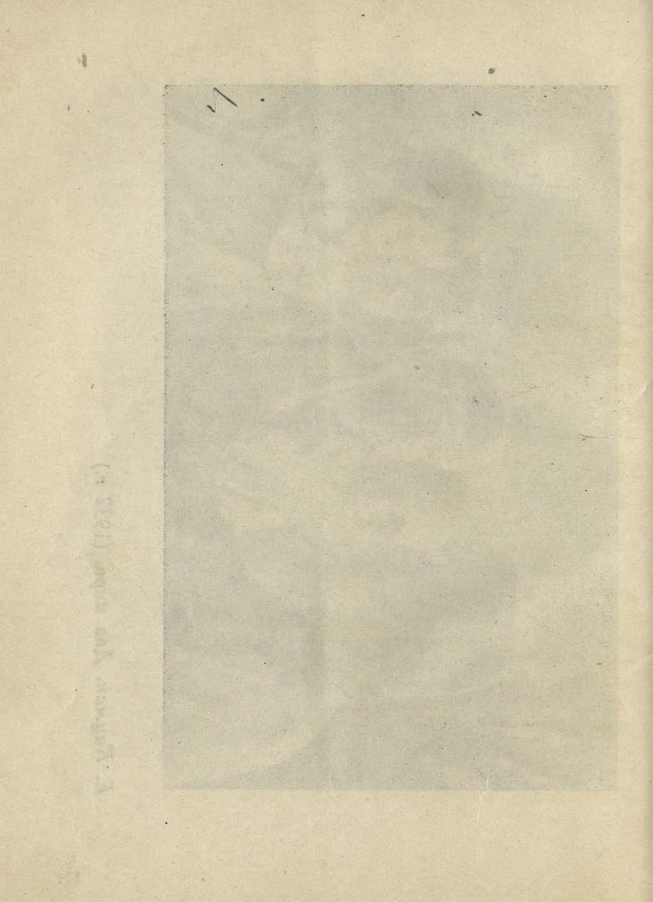


И. Бродский. И. В. Сталин. (1932 г.)





Е. Кацман. Два мира. (1932 г.)



но-документально *(выделено авторами)* запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве. Мы изображаем сегодняшний день: быт Красной армии, быт рабочего и крестьянства, деятелей революции и героев труда... это содержание в искусстве мы и считаем признаком истинности художественного произведения, а желание выразить это содержание заставляет нас, художников революционной России, объединиться, имея перед собой строго определенные задачи". А еще через несколько лет, после ряда ахровских выставок, в ответ на вопросы, поднятые в печати критиками, один из рядовых ахровцев отвечал: „О форме и мастерстве. Мы сначала найдем содержание нашей эпохи, а уже потом или сами скажем или другие будут разбирать „как" это было сделано..."

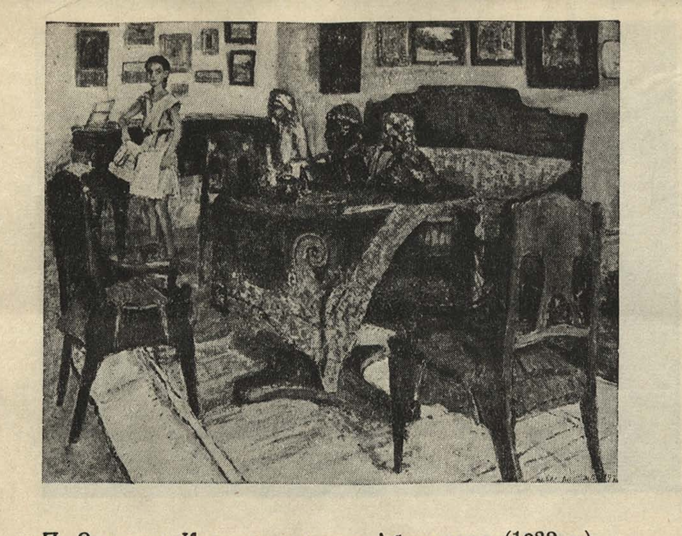
Вот в этих установках и сила и слабость АХР. Она не была ни группировкой художников-единомышленников, объединившихся по формальному родству, ни более широким объединением с единым стилем, ни, тем паче, художественной школой, по аналогии со школами голландского искусства, как это утверждали некоторые ахровцы,—она родилась по существу с платформой федерации, в которую превратилась впоследствии и юридически, собирающей под знаменем реализма все художественные силы Советского союза, согласные отдать свои знания, свое живописное умение, свой талант, свое мастерство передвижнического, академического ли, импрессионистического или лю-

бого другого французского или русского толка на службу пролетарской революции.

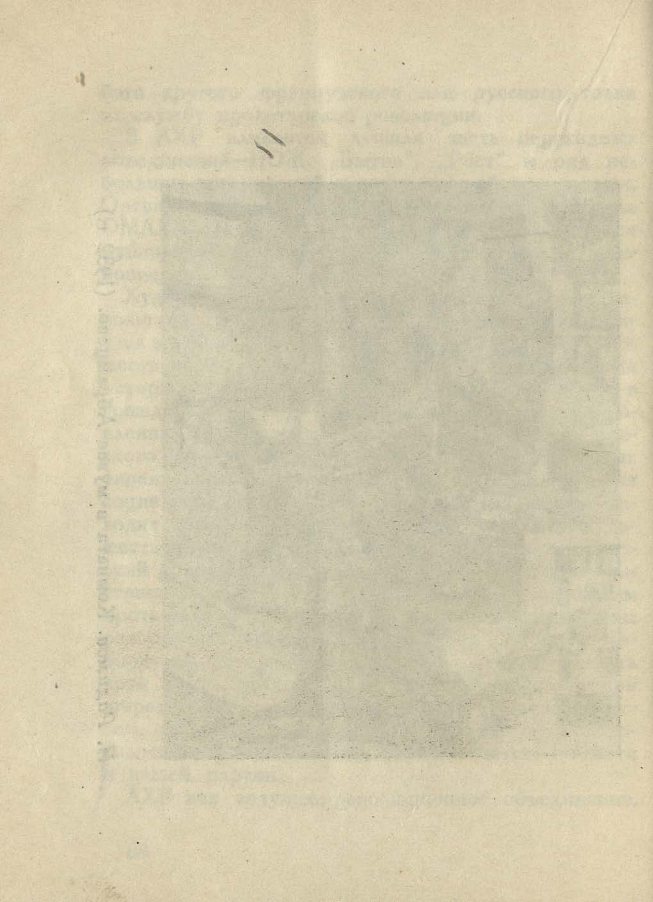
В АХР вливается лучшая часть переходных объединений—НОЖ, „Бытие", „Рост" и ряд небольших организаций и групп учащейся молодежи. Организуется на правах молодого филиала ОМАХР. Целым коллективом на время вливается бубнововалетовское объединение „Московских живописцев".

Художники АХР становятся хроникалистами революции, в основной своей массе документально, с большей или меньшей силой художественной выразительности, восстанавливающими исторические эпизоды героики пролетариата в гражданской войне или начинающегося восстановления производства страны. Быт и облик русского крестьянства и отсталых национальных окраин, вошедших полноправными членами в Союз социалистических советских республик, также находят свое отражение в их картинах. Эту художественную документацию АХР отдает в советский арсенал пропаганды, он устраивает свои выставки в местах стечения масс. „Мы социализм протащили в повседневную жизнь и тут должны разобраться",—и искусство, которое помогало разбираться, исторически закрепить, узнать, освоить хотя часть этих социалистических приобретений широким рабочим и крестьянским трудовым массам, встретило дружественный прием и пользовалось безусловной поддержкой советской власти и нашей партии.

АХР как ведущее революционное объединение.

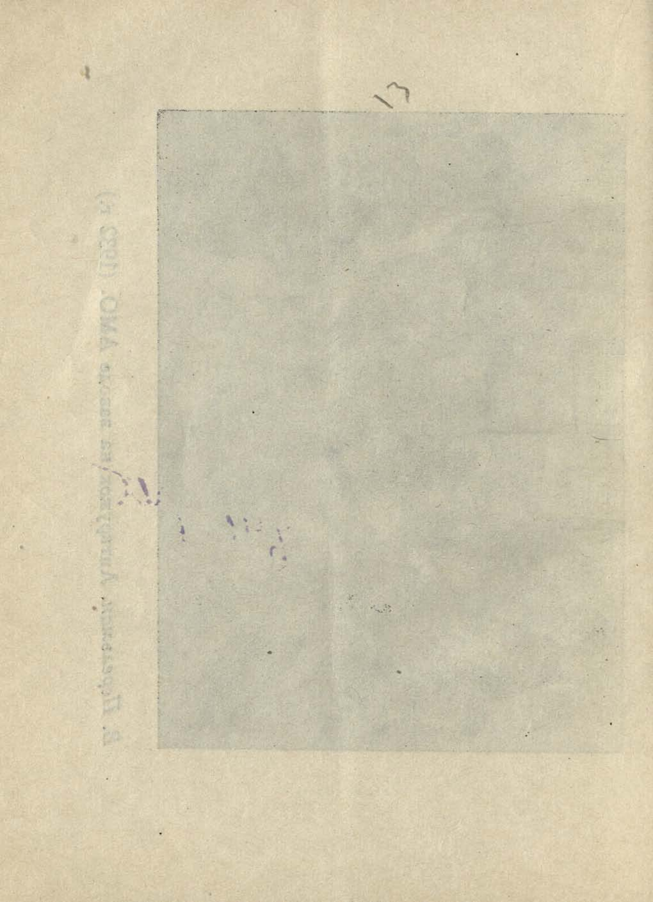


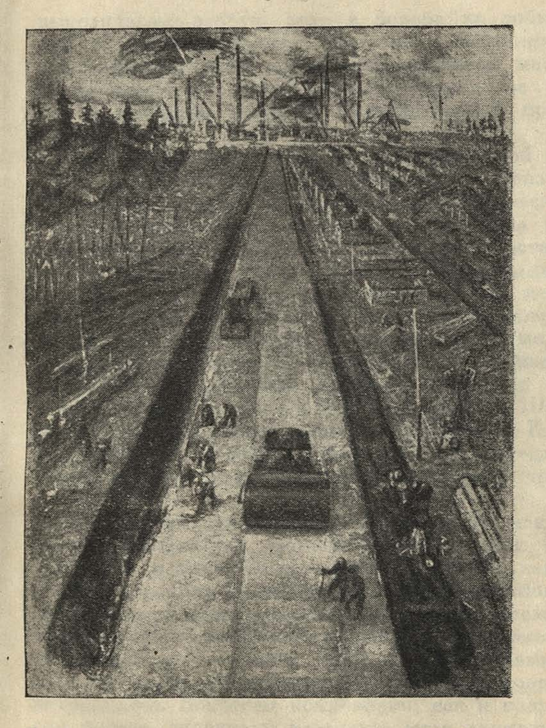
П, *Радимов*. Комната в музее Абрамцево. (1932 г.)





В. Перельман. Литкружок на заводе АМО. (1932 г.)





Б. Яковлев. Дорога на новостройку. (1931 г.)

выполнявшее особую роль в борьбе за собирание и перевоспитание советских художников, сконцентрировавшее вокруг себя основные массы художников-попутчиков, занимала передовое место в процессе развития художественной практики.

Но изнутри очень большой положительной работы, проделываемой АХР, произрастали значительные недостатки и противоречия. Творческим методом большинства художников АХР был метод эмпирического реализма. Революционность и прогрессивность его в отличие от формализма и технологизма футуро-конструктивистов, метафизичности и мистичности искусства „Маковца" выражались в элементах чувственности, в мироощущении объективного сенсуализма и внимания к конкретным явлениям действительности, к человеку эпохи. Художники АХР—Малютин, С. Шухмин, Яковлев, Рянгина, Перельман, Радимов, Карпов, Чепцов, Кацман, Журавлев и др.—дали много картин, отображающих революцию, труд и быт.

Но искусство тематического размаха не нашло новой обобщающей формы, которая была бы органична новому содержанию. Одним из недостатков ахровцев являются недостаточное использование формальных достижений старого наследства и недостаточная работа над его критической переделкой и усвоением. АХР нередко оказывалась во власти примитивного и часто вульгарного натурализма. Вопросам композиции, как и вопросам формы, ахровцами уделялось мало внимания.

Принципы композиции часто не были у них подчинены основному смыслу темы. Часто в живописи художников АХР цвет не определялся формой, не выявлял формы и не являлся осмысленным средством для выявления темы, а подменялся расцветкой.

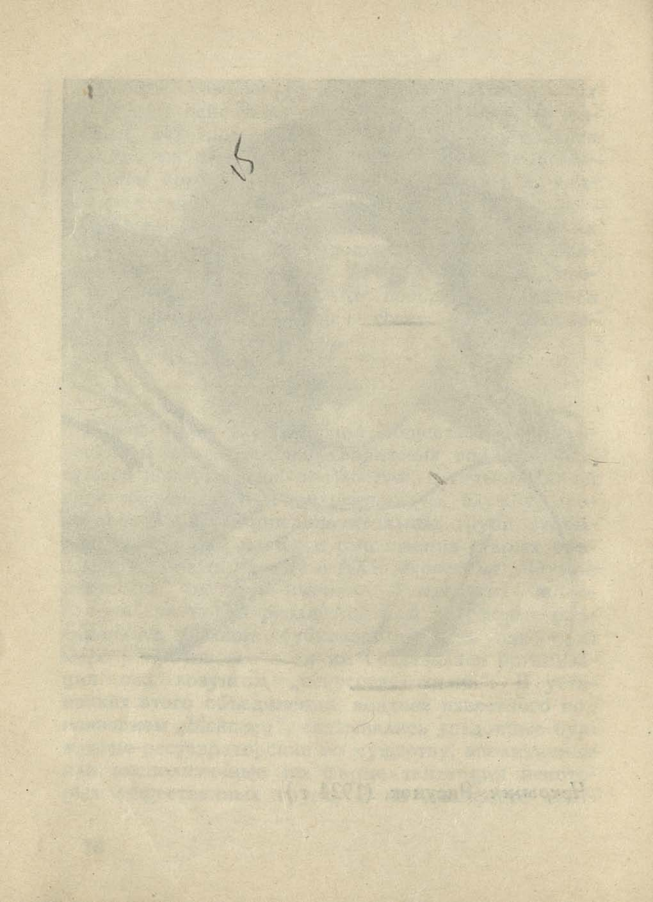
Но надо твердо установить, что, несмотря на все отмеченные выше недостатки ахровского движения, роль и значение АХР для нашего изофронта были огромны. АХР повернула живопись лицом к самой гуще советской действительности.

• • •

В эти годы установления общественно-политических и художественно-творческих водоразделов, стыков и внутренних расслоений, в годы большой тяги к реализму и включения на службу пролетарской революции значительных групп художников, создания новых и омоложения старых объединений, когда наряду с АХР вырастали „Четыре искусства“ и под именем „Московских живописцев“ на новой реалистической платформе объединялись бывшие бубнововалетцы,—в известной мере в противовес всем им создавалась организация под лозунгом „искусство—жизнь“. В установках этого объединения, позднее известного под названием „Маковец“, сказывались упадочные буржуазно-реставраторские по существу, аполитичные или внеполитичные по форме тенденции некоторых общественных групп. В их манифесте лейт-

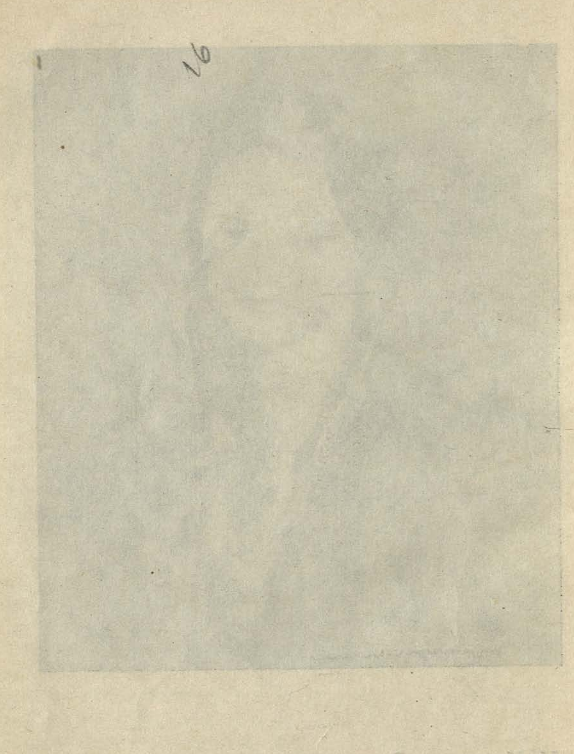


Чекрыгин. Рисунок. (1924 г.)





Н. Чернышев. Этюд. (1929 г.)



мотивом звучат своеобразное пантеистическое непротивленчество и лирическая грусть.

„Наше искусство исходит из страстных потребностей души, собирающей одиночные лучи света, рассеянные рефлектирующим мозгом современности... Мы ощущаем природу не в виде обстановки, мы узнаем ее в том состоянии, которое отражается лишь с помощью глубокого. Ее творческие проявления—наши общие однородные, и мы переживаем в своем существовании с природой ее как бы притаившееся от нас бытие. Задача нашего творчества в том, чтобы безотчетные голоса природы, поднявшиеся в высшую сферу духовной жизни, слить с нею воедино и заключить в мощных синтезирующих эти состояния целостных образах... Мы ни с кем не боремся (*выделено авторами*), мы не создаем какого-либо очередного „изма".

Эти художественные принципы „Маковца" нашли свое наиболее яркое выражение в творческой работе идеолога этой группы В. Чекрыгина, особенно в его серии эскизов „Воскрешение" и в статье „Собор воскрешающего музея", а также Фонвизина „Рыцарь с лошадью", „Эсфирь" и Л. Жегина „Три ангела и человек", „Вознесение" и др. На творчестве всех этих художников лежит определенная печать интеллигентского пессимизма и растерянности, и этим они были, несомненно, близки к экспрессионизму. Для них были характерны мечты о создании „вечного" искусства, возведение в культ прошлых художественных

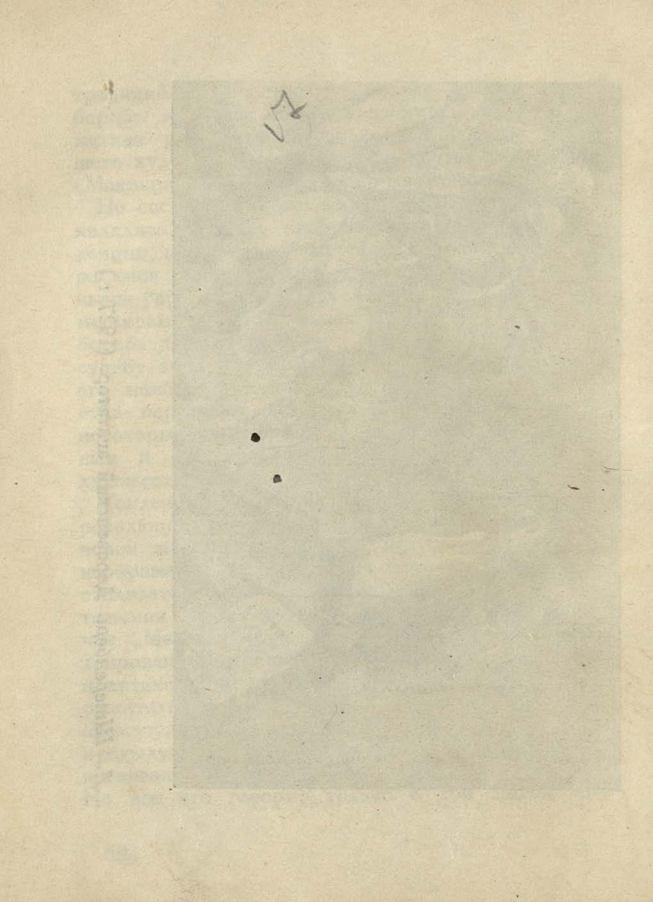
традиций, творчество их стояло вне классовой борьбы за новое социалистическое общество, тематика руководителя объединения талантливейшего художника Чекрыгина и других художников „Маковца“ была религиозно-мистической.

Но состав маковчан был неоднороден, там проявлялись и более здоровые реалистические тенденции, представителями которых являлись С. Герасимов и Н. Чернышев, ставшие позднее активными работниками ОМХ и Федерации, крупными мастерами советского искусства. Эта внутренняя борьба двух тенденций и определила дальнейшую судьбу этой организации. „Маковец“ распался, а его наиболее активная часть включилась в состав передовых художественных организаций, и некоторые из них, как Сергей Герасимов, Чернышев и др., оказали значительное влияние на художественное воспитание молодежи.

Тенденции отгораживания от задач пролетарской революции, попытки создания платформ и установок на „искусство—для искусства“, отказ от изображения современности и уход в абстрактное стилизаторство на практике,—эти явления на протяжении 15 лет встречаются не только у маковчан. „Маковец“—просто наиболее яркое и сконцентрированное проявление их и в теории и на практике. Они особенно характерны в моменты решительных политических сдвигов и поворотов, знаменующих новый, высший по сравнению с предыдущим этап социалистического наступления и связанное с этим обострение классовой борьбы. Но все это говорит только о том живом про-



Д. Штеренберг. Деревенский агитатор. (1927 г.)



цессе переработки, который по своим темпам различен для разных групп и отдельных художников. И ошибочными надо признать попытки как тех изокритиков, которые такие объединения целиком и бесповоротно причисляют к реакционным, не видя внутри их борьбы и переделки одних и окончательного ухода других, так и тех, кто, независимо от теоретических установок и творческой практики, уже по одному признаку советского существования таких группировок и „лойяльности" самих форм борьбы безапелляционно и целиком причисляет их к советскому искусству, к революционным художникам, не замечая враждебных диктатуре пролетариата настроений одних и колебаний, сомнений других. Как те, так и другие критики капитулируют перед задачей перевоспитания художников, перед задачей активного участия в отвоевании у буржуазии, высвобождения из плена буржуазной идеологии значительных кадров нашей художественной интеллигенции и перевода ее на рельсы идеологии пролетариата.

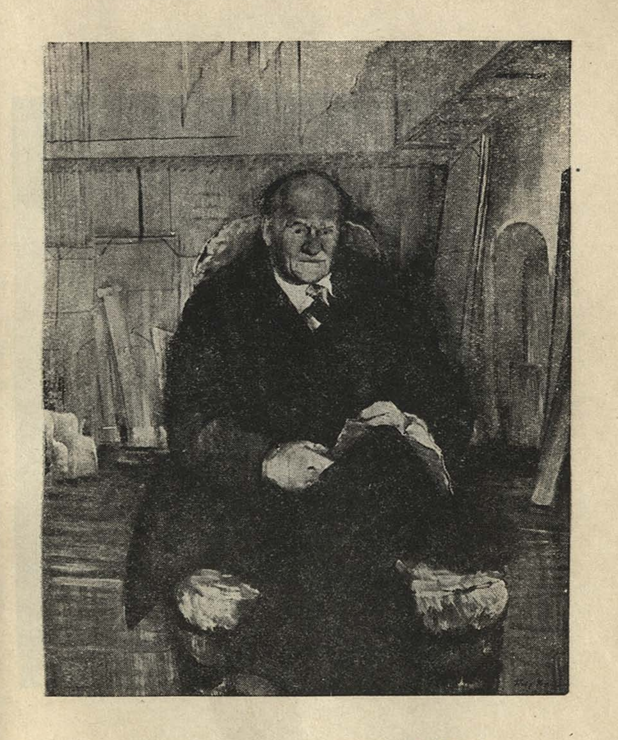
• • •

Объединение ОСТ, возникшее в 1924 г., включило в себя ряд молодых художников, учеников Штеренберга и Фаворского, творческие установки которых сильно отразились в работе этой молодежи. Художники ОСТ, участвовавшие на дискуссионной выставке в 1923 г., которая демонстрировала работы „левых", выступили со станковой

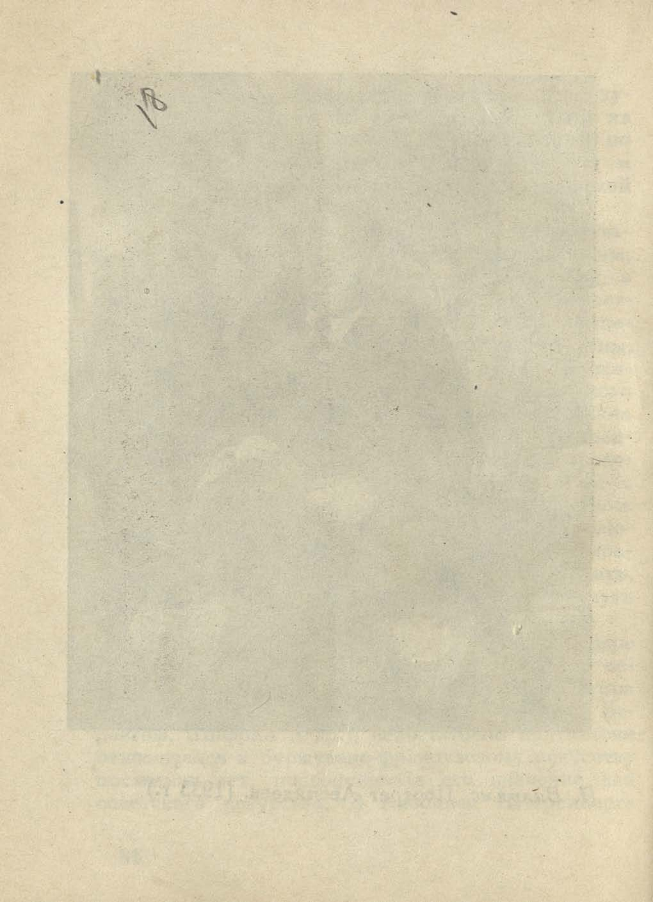
картиной вопреки Лефу. Вдохновителем этих художников был Д. П. Штеренберг, вышедший из ИНХУК из-за несогласия с его установками по вопросу поглощения искусства производством и нашедший себе сторонников среди вхутемасовской молодежи.

Практика первой выставки ОСТ показала заметное влияние на их искусство, с одной стороны, рационалистических тенденций, выразившихся в поисках четких линейно-объемных форм, плоскостной выразительности, конструктивности композиции и фактурности живописи, с другой стороны, влияние экспрессионизма. Влияние на ОСТ оказали также художники послевоенного немецкого искусства, выставка которых была организована в Москве в 1924 г. На этой выставке были представлены немецкие художники, близкие пролетарской идеологии, а также экспрессионисты с резко выраженным мистическим индивидуализмом. В творчестве художников ОСТ все время наблюдались настойчивые поиски новых средств выражения для советского искусства, и нужно сказать, что именно этим художникам удалось достигнуть в этой области очень многого.

В ОСТ с начала его организации были четыре творческих направления, которые вели между собой борьбу за творческое первенство. Группа художников (Штеренберг, Вайнер, Гончаров, Беренгоф, Шифрин и др.), недостаточно критически относящаяся к буржуазно-французскому искусству последних лет, переоценивала его значение для советского искусства. В живописи Штеренберга



П. Вильямс. Портрет Леонидова. (1933 г.)





Е. Зернова Герои Сиваша. (1932 г.)

19

и Гончарова сочетаются две стороны формализма: организованность, конструктивность, „качество“ и „эстетизирующая живописность“. Другая группа художников (Тышлер, Лабас, Козлов и др.) некритически восприняла экспрессионизм и отразила в своем творчестве его мистицизм и деформацию изображения. Третья—наиболее многочисленная группа художников: Дейнека, Вильямс, Доброковский, Денисовский, Пименов, Лучишкин, Вялов, Люшин, Зернова и др., упорно работая над новым стилевым выражением советского искусства, преодолевая формалистические тенденции в своем творчестве, создавала произведения революционной тематики. Художники Клюн и Кудряшов представляли направление беспредметно-конструктивистских тенденций, характерных для ученического периода многих художников ОСТ, и вышли из организации после первых выставок, обнаруживших отход большинства художников ОСТ от беспредметных псевдоконструктивистских исканий.

Процесс приближения к мировоззрению пролетариата в обстановке творческой борьбы и перестройки внутри ОСТ проходил в названных группах различно. Группа художников во главе с Дейнека являлась ведущей, она создавала произведения советской тематики, находила все более органическую форму для выражения ее и упорно работала над мастерством. Художник Дейнека в картине „Шахтеры“ начинает работать над проблемой социального портрета, которая находит более полное разрешение в его другой картине

„На стройке новых цехов“. Поиски нового стиля решения всех этих проблем в последующих его работах: „Оборона Петрограда“, „Кто—кого“, „Допрос большевика“, „Безработные на Западе“, „Игра в мяч“ и др. находят все более полное выражение. Над этими задачами работают и другие художники этой группы, разрешая их различными методами: Вильямс—„Портрет Мейерхольда“, „Гамбургское восстание“, портрет Леонидова, Пименов—„Тяжелая индустрия“ „Солдаты переходят на сторону революции“, Денисовский и Вялов—„Ленин“, Лучишкин—„Я люблю жизнь“, „Трубы“.

В процессе роста у отдельных художников этой группы были колебания, вызванные обострением классовой борьбы в стране к началу реконструктивного периода. Они выразились в частичной утере революционной правдивости в изображении, в чрезмерном увлечении разработкой формальных качеств живописи в ущерб содержанию. Но активное участие в социалистическом строительстве и все большее приближение к пролетарской идеологии помогли художникам преодолеть эти моменты и создать произведения высокого мастерства, правдиво отражающие нашу социалистическую действительность: триптих „Октябрь“ Вильямса, серия картин „Спартакиада“ Лучишкина, „Герои Сиваша“ Зерновой и др.

Группа Штеренберга очень медленно сдвигается со старых формалистических позиций, часто неправильно, субъективно понимая задачи, стоящие перед советским искусством, недооцени-

вая значения АХР. Некоторые сдвиги в таких работах, как „Деревенский агитатор“ и „Лишенец“ Штеренберга, „Восстание“ Козлова и некоторых других, конечно, налицо. Но создание произведений с советской тематикой не повлекло еще за собой в их творчестве решительного отказа от отвлеченно-формалистского в основном подхода к живописи. Попрежнему их работы в значительной мере определяет интеллектуальная „живописность“, как основа, центр и цель всяких художественных исканий.

Художники третьей группы: Лабас, Тышлер, А. Козлов и примыкающие к ним в известной мере Щипицин и Ивановский владеют живописной культурой, но эту культуру они до сего времени не сумели, несмотря на субъективные желания, употребить для целей создания реалистического искусства.

Субъективно стремясь отразить нашу действительность, борьбу пролетариата, Лабас в картинах „Октябрь“, „После боя“, „Турксиб“, „Авиация“ и Тышлер в „Постановили снять чадру“ и других работах объективно в живописи передают лишь чистые свои ощущения, за которыми трудно прощупать и увидеть материальную действительность.

По своему гражданскому сознанию это, безусловно, советские, во многих случаях даже революционные люди, а по своему творческому методу и миропониманию—субъективные идеалисты и реакционные романтики. Последнее, очевидно, в какой-то мере обусловлено влиянием художе-

ственного наследства и творческой учебы, пройденной в художественных учебных заведениях в годы войны и первые послевоенный и послереволюционный периоды, и влиянием современного французского и немецкого искусства. Живопись Лабаса и Тышлера является следствием еще неопределенного мелкобуржуазного субъективизма, хотя и между ними при общей исходной точке мы имеем различия в их творческой практике. Общее для них—это точка зрения пассивной созерцательности, вытекающая из субъективно-идеалистического мироощущения. А формально—точка зрения „извне" или „сверху" на композиции своих картин. Не образное единство в форме и содержании, отражение действительности и отношение к ней, а образ—формальный символ, форма—знак ощущения художника, абстрагированный от действительности.

У Тышлера мы видим готовую цветовую гамму из двух-трех, или модуляции двух цветов, меняющуюся очень медленно, готовую для любого сюжетного наполнения основную двухплановость и центральное построение композиции и готовые элементы картины образы-знаки человека, дома, фабрики, ветвистого дерева, плетня. А для портретных фигурных композиций—примитивизированную человеческую фигуру с утрированно-удлиненной шеей и повернутой в сторону и несколько приподнятой вверх головой. Все эти особенности присущи его картинным сериям „Махновщина", 1926 г., „Женщина и аэроплан", „Женщина с птичкой", 1927 г., „Постановили снять

чадру“, 1929—1930 гг., „Мать и народный праздник“, 1932—1933 гг. и ряд новых вариантов— „Махновщина“, 1933 г. Возьмите для примера одну: „Праздник“. Вся плоскость холста окрашена в салатный, зелено-золотистый цвет со своеобразной модуляцией поверхности, дающей ритм какой-то матовой туманности. На этой поверхности выделяется процарапанное до грунта серыми контурными линиями,—в центре на переднем плане,—ветвистое дерево вроде дуба друидов, увешанное, очевидно, красными полотнищами, просвечивающимися слабыми розоватыми намеками сквозь зелено-золотистую туманность. Под дубом—группа людей вроде собрания, за деревом—городское строение, еле намечающееся и пассивное. Все вместе создает своеобразную цветовую лирику с двойственным звучанием модернистической архаики.

Остальные периоды, 1929—1930 гг., в основном похожи. Это—серия, по мнению автора, показывающая перерастание современности в высшую стадию социализма—в коммунизм. Во всех этих вещах общее—реакционная, романтичность, местечковая боязнь индустриализации, трактовка ее как пройденного, оставшегося позади этапа и идеализация этакой первобытной жизни под дубом, на лоне природы с берестяными колыбельками и тому подобными вещами. Эта стандартизированная, формально-архаическая лирика сегодня, когда под влиянием кризиса идеологи капитализма выбросили лозунг „назад к лопате и топору“, конечно, реакционна.

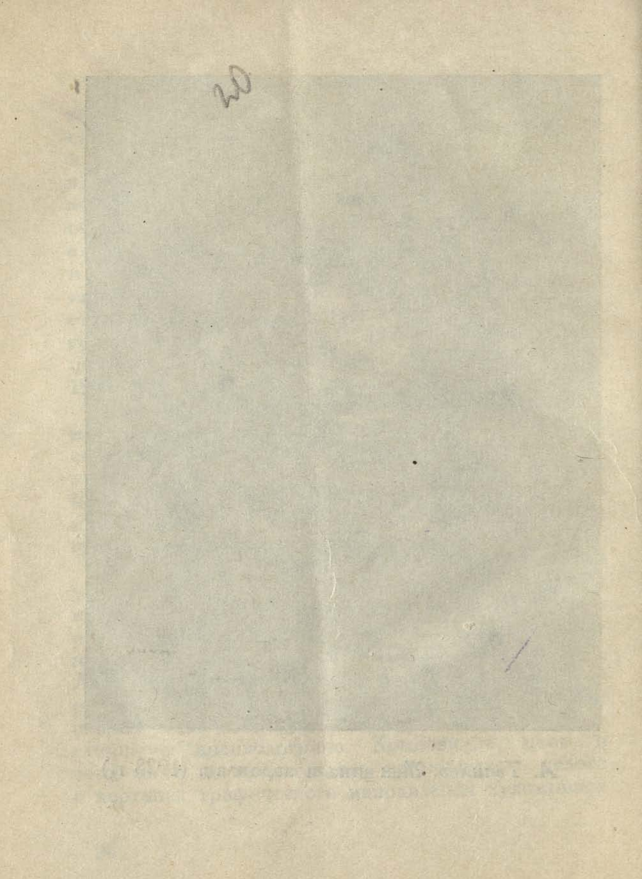
Творчество Лабаса при общих исходных положениях трактовки „формы как смысла“, образа-символа рисуется все же иным. Он многостороннее и суше. Его палитра, несмотря на частое возвращение к двум излюбленным—серому и зеленому—цветам, более многокрасочна. И в его образах значительное место занимают индустриальные. А его основная забота—создание цветом и конструктивно-композиционным построением картин механической ритмики движений его субъективно образного ощущения. Так построены его серии картин: „Октябрь“, 1928—1929 гг., „Авиация“, 1930—1931 гг., „Красная армия“, 1931—1933 гг.

В творчестве остовцев было много манерного, не оправдываемого проблемами, стоявшими перед советским искусством. Увлечение машиной у них нередко доходило до натуралистического чертежного ее изображения, хотя надо отметить, что их отношения к машине не были похожи на фетишизм машины у конструктивистов.

Графичность и преобладание черноты были ущербны для решения проблем живописи и цвета в их ранних работах. Но в то же время в области цвета некоторые из них добились огромных успехов, как, например, Штеренберг, Тышлер, Лабас, Гончаров, Козлов и др. Характерным для работ раннего ОСТ является схематизм. Актуальная тема зачастую решалась ими рационалистично и апсихологично. Композиция, цвет и тема часто не представляли органического целого в картинах графического направления художников



А. Тышлер. Женщина и аэроплан. (1928 г.)



ОСТ. Исключение составляет Дейнека, который даже в ранних работах уже преодолевал схематизм. Но урбанизм, конструктивистические и экспрессионистические элементы в творчестве остовцев не могут заслонить все возрастающих стремлений к их преодолению и появления качественно нового искусства, близкого идеологии пролетариата. Остовцы создали представляющий огромный интерес журнальный рисунок (Дейнека, Люшин, Доброковский) и графику, развивающие принципы плаката и графики времен военного коммунизма.

К концу второго периода нэпа налицо дальнейшее углубление культурной революции. Под руководством партии идет дальнейшая работа по завоеванию пролетариатом гегемонии в области литературы и искусства. В процессе классовой борьбы происходит диференциация на изофронте.

Кроме ведущих на изофронте групп АХР и ОСТ, отметим два других живописных объединения: „Московские живописцы", позже получившие название ОМХ, и „Четыре искусства". К характеристике творческих позиций и путей перестройки ОМХ можно отнести все основное, сказанное о „Бубновом валете" и „Бытии", поэтому мы на нем долго не остановимся. Отмечая здоровые реалистические пути творческой перестройки и успехи ряда крупных художников бывшего ОМХ, как, например, Лентулова, Рождественского, Куприна и др., нельзя наряду с этим не отметить и у тех же художников и у ряда других, как это показали и ленинградская и персональная выстав-

ки, еще значительного преобладания формалистического натюрмортизма, своеобразного, гедонистического потребительского материализма, который мы видим на каждом шагу у Моргунова в его пейзажах, натюрмортах и сидящих фигурах, у Кончаловского; ему не чужд и Лентулов даже в своей последней большой картине „Рабочий распределитель".

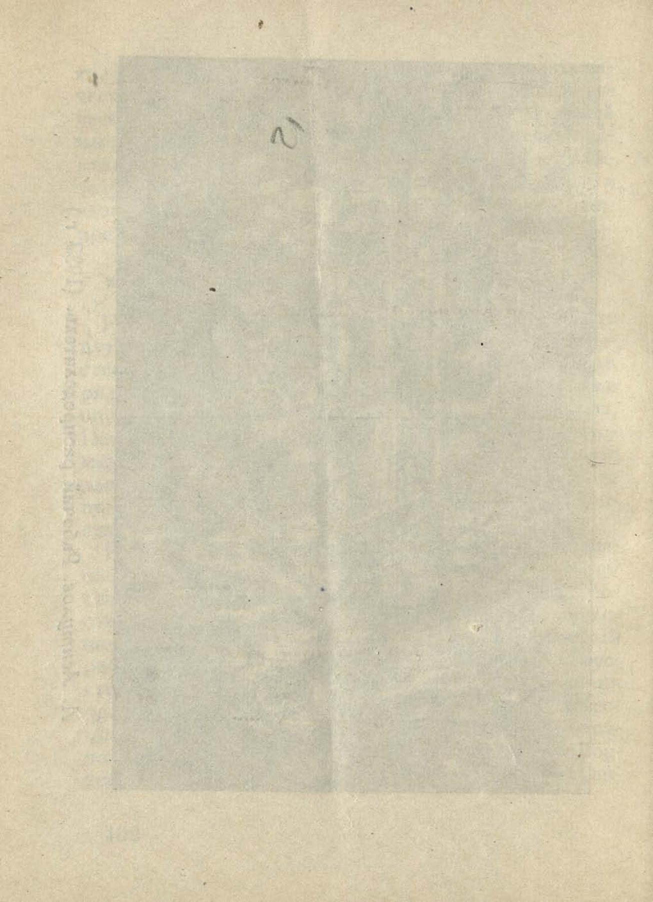
• • •

Интересен процесс перестройки творческого пути художников „Четырех искусств". Это общество организовалось в 1923 г. и объединило ряд крупных мастеров старой школы, творчески определившихся до революции: П. Кузнецова, Петрова-Водкина, Сарьяна, Фаворского, Истомина, Бруни и др. Они считали самой ценной для себя французскую школу, „как наиболее полно и всесторонне развившую основные свойства в живописи".

Исходя из установки, что „художник показывает зрителю прежде всего художественное качество своей работы", и считая „наиболее соответствующим художественной культуре... живописный реализм", они понимали живописный реализм только как формальный момент искусства. В практике первых лет существования организации эти художники слабо отражали социальную действительность, их тематика ограничивалась преимущественно пейзажем, натюрмортом. Их искусство, слабо связанное с обществен-



А. Лентулов. Рабочий распределитель. (1932 г.)



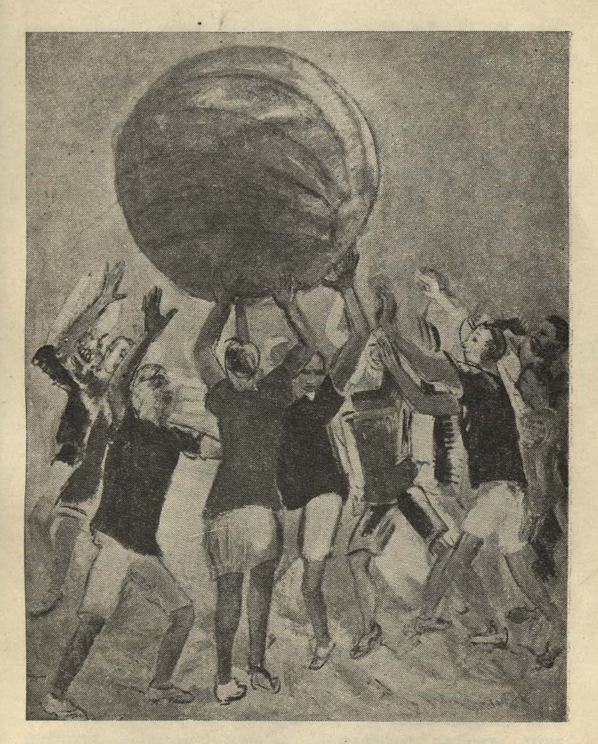
ной практикой, иногда сводилось к эстетизации, декоративизму, „к искусству—для искусства“. Проблема цвета, над которой много работала значительная часть этих художников, в их ранних работах становилась самоцелью. В этой группе художников процесс перестройки проходил медленнее, и мы видим на их пути срывы и отклонения, выразившиеся в недостаточном отражении в их творчестве борьбы за соцстроительство. Но все же этот путь в конце концов привел значительное большинство художников к творческой перестройке, к советской тематике. Некоторыми художниками из этой группы созданы ценнейшие произведения.

В „Четырех искусствах“, по нашему мнению, можно ясно различить три основные русла творческого овладения советской действительностью, русла разной глубины и проникновения, что в свою очередь показывает различные ступени переделки, перевоспитания самих художников.

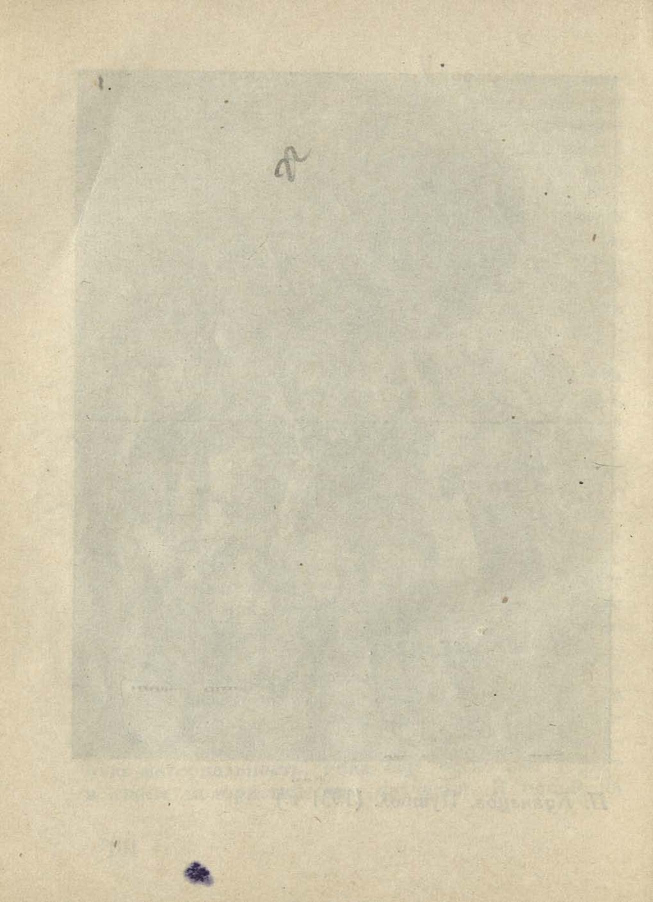
Одно наиболее характерное, почти всегда ассоциирующееся с представлением о „Четырех искусствах“,—это течение, представителями которого нужно считать П. Кузнецова и Сарьяна. Это лирически ориенталистский декоративизм, уходящий корнями в „Голубую розу“. Он характерен своеобразным, пассивно эпикурейским созерцанием действительности, как расстилающегося перед художником громадного ковра с нежнейшими цветовыми пятнами и еле намеченными расплывчатыми контурами предметов (последняя особенность характерна только для Кузнецова).

Художник как бы не участвует в действительности, а наблюдает ее извне и воспроизводит свои видения в красочном звучании образов своих картин. Это мироощущение и творческий метод дают возможность воплотить обобщенные образы своего расплывчато-эмоционального отношения к действительности, дают возможность уловить общую радостность или упадочность, уловить звучание своих отношений ко всей совокупности или к значительным участкам действительности, но не дают возможности выявить движущие силы событий, субъекта этого материального мира—человека.

П. Кузнецов идет от своих „Пастухов", почти бесплотных, нереальных, блаженных сердцем, через „Снятие винограда", „Сбор хлопка", через усилие понять в модернизированных библейских образах восставшего „святого раба Востока",—в „Ферганских партизанах"—к большей материальности. Но в работах, посвященных социалистическому строительству Закавказья, то же представление своеобразной стихийности, и не видно человека—руководителя этой стройки: он тонет в копошащемся муравейнике, разворачивающем и перестраивающем социальный облик нацреспублики наряду с волами и предметами („Соцстроительство в Армении"). Этот хаос приобретает какую-то законченную стройность в „Нефтяных вышках Баку", но образ этой организованной мощи, обретая определенную вещную материальность, пока еще несколько теряет в своем колористическом звучании. В одной из



П. Кузнецов. Пушбол. (1931 г.)



последних работ своих, в „Пушболе“, П. Кузнецов опять вернулся к человеку, но его творческое восприятие все еще осталось восприятием и воспроизведением внешне-созерцательным, где декоративный лиризм борется с тягой к материальности образа живого человека. Путь П. Кузнецова, по-нашему, проходит от общего эмоционального понимания и принятия революции и соцстроительства, как мощного, заложенного внутри природы стихийного движения, к пристальному ее изучению, к раскрытию человека, сознательно подчиняющего себе стихийные силы, сознательно изменяющего мир.

Такую же творческую эволюцию проделал и Сарьян. Работы Сарьяна в период „Голубой розы“ специфичны лаконизмом и цвета и формы. Его ранние полотна представляют красочную формулу. Раннего Сарьяна Восток интересует лишь своей яркостью, экзотичностью, декоративизмом, он не замечает противоречий феодальной роскоши и ужасной крестьянской нищеты, человека он превращает в красочное пятно. Но за годы революции Сарьян все более приближался к реализму, изображая на своих полотнах объемно и перспективно, в отличие от старых работ, живую природу, жизнь и строительство социалистической Армении. От пассивного пейзажа он все более идет к изображению трудовых процессов, что говорит о переломе в творчестве художника и повороте его к соцстроительству в связи с общим поворотом интеллигенции. Его работы „Первое мая“, „Земляные работы при

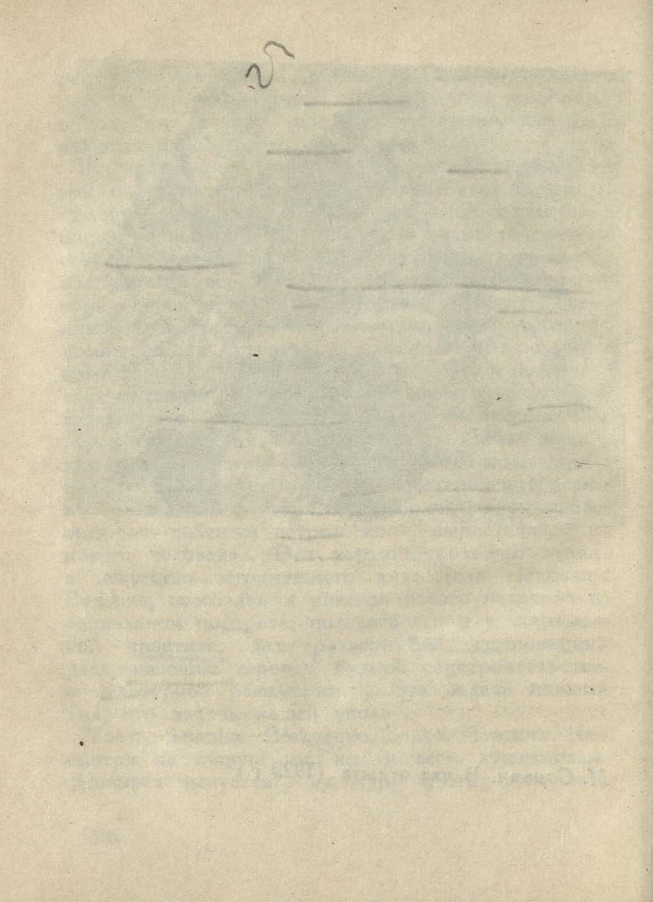
постройке нардома в Армении“, „Семейный портрет“ и др., блестящие по мастерству, говорят о том, что он стал подлинно советским национальным художником.

Второе мощное творческое русло—Петров-Водкин, оказывающий большое влияние и на художественный молодняк и на зрелых, вполне сложившихся современников в создании реалистического советского искусства. Он идет от „фантазии“, воспринятой через призму мистического преклонения перед неизвестным, к революционной, овеянной своеобразным пафосом романтике „Смерти комиссара“, к суровому воспеванию революционного борца-рабочего—„После боя“. От петербургских мадонн с ребенком, с самоваром, от девушек, гадающих с мистической тревогой и покорностью перед трагическим неизвестным, он идет к крепким реалистическим образам „Девушки подростка“ с полосатой вставкой суровой небеленой матроски, к „Девушке у окна“—уверенной, вдумчивой, овеянной соленым ветром моря, вырастающей в нового человека... Эти картины—большой вклад в искусство сегодняшнего дня. Дело Петрова-Водкина, воссоздав и показав нового человека в социальном портрете, показать его и в социальной практике, дать развернутые композиции, раскрывающие героику будней соцстроительства и культурной революции. „...Эта задача нашего дня, это задача нашей эпохи“.

Третье течение—Шевченко, Барто, Истомин. Несмотря на общую им, как и всем художникам „Четырех искусств“, культуру цвета, колорита,



М. Сарьян. В час отдыха (1929 г.)





К. Петров-Водкин. Девушка у окна. (1928 г.)

есть нечто существенное в их творчестве, отличающее их от остальных.

Это—особое отвлечение от действительности, которое характеризует их картины. Художник, замкнувшийся в мире абстрактных формально-образных исканий, не растет, а начинает перепевать самого себя, повторять в сотый раз „найденные" истины. Шевченко здесь, безусловно, нужно считать наиболее характерной фигурой; он долгие годы топтался на месте, создавая свои неопримитивистические картины,—эстетски нематериальные цветовые абстракции. К такого типа работ относятся его „Прохожая", „Женщина в зеленом", „Две женщины в желтом", „Дагестанские пейзажи". Это образы женщин, которые никогда и нигде не жили, нематериальных и бесплотных, и пейзажей, каких никогда и нигде не могло быть.

Как бы переходного порядка композицией надо считать его натюрморт, где чувствуется значительное влияние Дерена,—„В москательной". А сейчас за последние полгода, от ленинградской до его персональной выставки в Москве, он прошел довольно значительный путь, приближающий его к созданию более материалистического образа действительности. От абстрактно-формального примитивизма со значительным влиянием иконы, как например, его „Девушка, несущая рыбу", он дошел до неоклассики в своих „Рыбачках" и „Колхозницах". Эти картины, конечно, еще не социально реального порядка и не отражают еще подлинной советской действительности. Эта нео-

классика еще формалистически всеобщая, ее материальность „надклассовая“, буржуазная, но в ней есть уже элементы нашей классовой действительности. Эту особенность надо отметить.

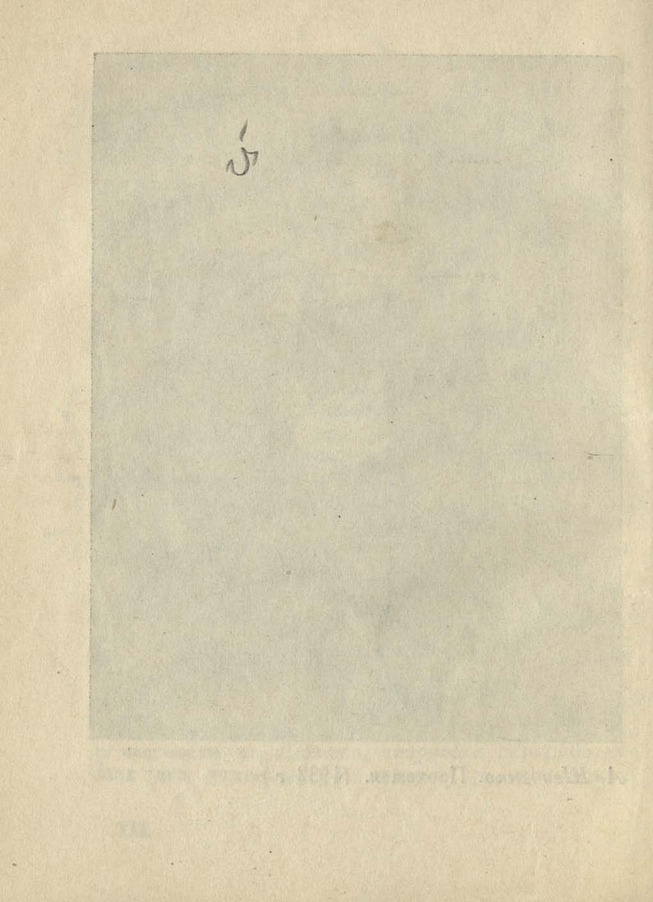
Очень близок Шевченко художник Истомин, но он менее примитивист. Основное качество его живописи—формальный декоративизм. Это можно проследить на всех его картинах, как, например, „Утро“, „Читающая женщина“. При попытке подойти к теме, он пока еще терпит крах и дает бесцветную формально изломанную, мертвую схему, как, например, в своих „Баррикадах“.

Но если можно говорить о поисках путей к творческому включению в строительство социалистической культуры этих „стариков“, то их бывший ученик, молодой художник Барто, самовлюбленно (как это показала его персональная выставка) вертится в порочном кругу эстетско-модернистического формализма. Его „Дагестанские пейзажи“, „Портреты“, картина „Лампочка Ильича“ и „Дагестанские партизаны“ показывают, до какой вредной и бездумной выхолощенности может дойти формализм, особо опасный именно в тех случаях, где он пытается прикрыться советским названием.

Иное творческое направление мы имеем у крупнейшего советского графика и теоретика композиции Фаворского. Он создал школу советской графики, его последователями являются Павлинов, Пискарев, Гончаров и др. Положительное влияние Фаворского сказалось и на лучших остовцах, в частности на Дейнека, творчески переработавших его установки и взявших у него много



А. Шевченко. Прохожая. (1932 г.)



ценного. Фаворский идет от чистого формализма, от сугубо рационалистических установок к реализму, к советской тематике, через „Октябрь 1917 года“ и ряд других работ к стенной росписи Музея материнства и младенчества, где показывает новое качество своего искусства,—усвоение передовых идей нашего века, освоение миросозерцания рабочего класса.

Необходимо также отметить, что эволюция художников, группировавшихся в „Жар-цвете“, близка к эволюции художников „Четырех искусств“.

РЕКОНСТРУКТИВНЫЙ ПЕРИОД

...Организация наступления социализма по всему фронту—вот какая задача встала перед нами при развертывании работы по реконструкции всего народного хозяйства.

Из речи т. Сталина на XVI партсъезде).

Завершением определенного этапа классовой диференциации на изофронте явилась выставка Совнаркома и Реввоенсовета в 1927 г., которая показала дальнейший рост советского искусства, переход большинства художников на платформу советской власти, рост близкого пролетарским массам искусства.

Несмотря на оживление буржуазного искусства в первый период нэпа, партия своей политикой в области литературы и искусства содействовала росту пролетарских и союзнических художников и расслоению попутничества в области изоискусства, выросшего к концу восстановительного периода в массовое движение. Успешное социалистическое наступление по всему фронту на капиталистические элементы постепенно уничтожает основы, питающие и возрождающие буржуазное

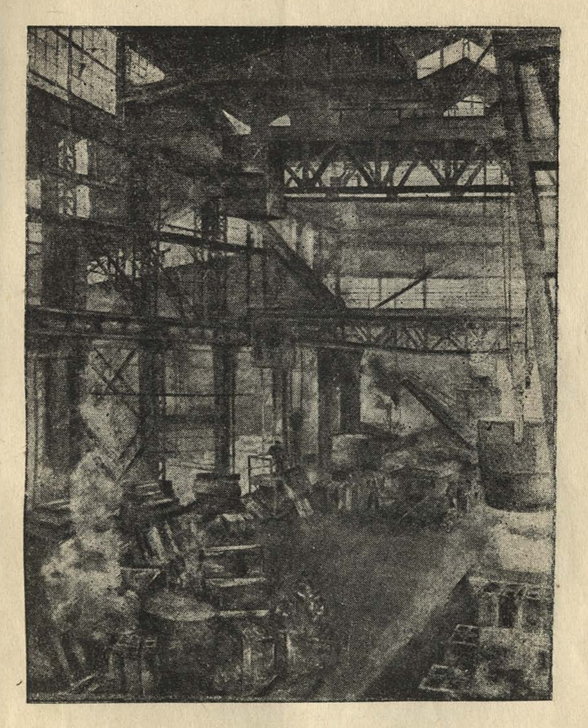
искусство. Консолидация художников, стоящих на платформе Советов, критическое усвоение художественного наследства, подготовка новых пролетарских кадров в реконструктивный период были следствием всего предшествующего развития искусства. В первые годы реконструктивного периода были колебания среди советских художников. Эти колебания были вызваны теми же причинами, которые породили колебания среди одной и вредительство среди другой верхушечной части старой технической и всякой другой интеллигенции. Они обусловливались обострением классовой борьбы в стране, решительным наступлением советской власти на капиталистические элементы в городе и деревне и отчаянным сопротивлением последних этому наступлению, усилением интервенционистских стремлений капиталистических государств. И если в это время этим колебаниям подверглась даже известная часть партийцев... „то нет основания удивляться тому, что известная часть старой технической интеллигенции, никогда не нюхавшая большевизма, тоже с божьей помощью колебнулась“ (Сталин).

Усиливались процессы размежевания среди существующих художественных организаций и нарождались новые. Происходит раскол АХР и выделение из него ССХ, уходят из АХР также „Московские живописцы“, а ряд отдельных художников выходит из всяких организаций, оставаясь „дикими“. Из попутнического „Бытия“ уходит группа квалифицированных мастеров. Но в то же

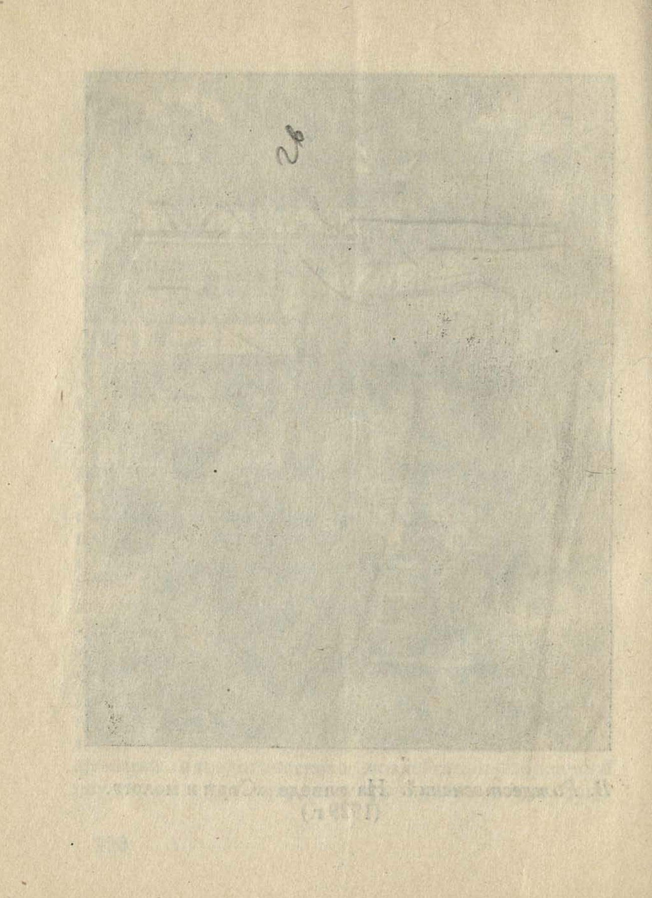
время усиливается вхождение в АХР основного ядра „Бытия“, „Роста“, молодого ОМХ и других молодежных объединений; совершается раскол в ОСТ, и в результате организуется объединение активных союзнических художников—Изобригада. Все это свидетельствовало об успехах наступления идеологии пролетариата на мелкобуржуазные группы изофронта и о различных формах сопротивления этих групп. В это время организовался и „Октябрь“.

• • •

„Октябрь“—группа изофронта, состоявшая преимущественно из молодежи со значительной партийно-комсомольской прослойкой, возникла в 1928 г. Она выдвинула и в своей незначительной практике подтвердила роль массовых видов пространственных искусств (массовая полиграфическая, художественная продукция, агитационный плакат, оформление массовых празднеств и политкампаний). Она боролась с рецидивами буржуазного формализма, пассивизма и вульгарного иллюзионизма в советском изоискусстве, с идеологическим приспособленчеством, с буржуазным прикладничеством в области производственных искусств. Вместе с тем в своих теоретических установках и практике (выставка 1930 г.) эта группа допустила грубейшие ошибки лефовско-мелкобуржуазного характера, допустила смешение функций идеологического воздействия образного искусства с утилитарными функциями вещи. Мощ-

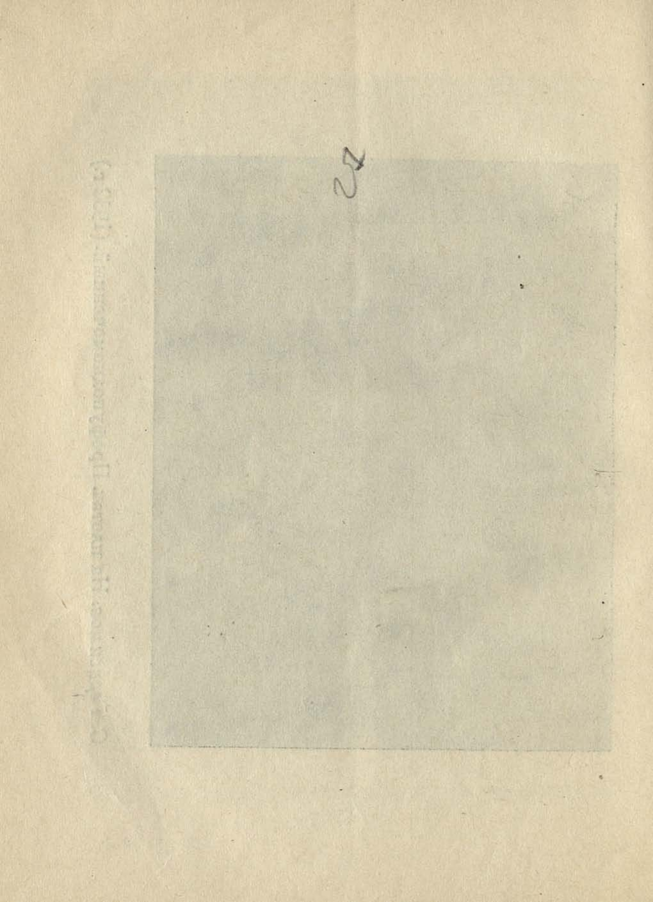


В. Рождественский. На заводе «Серп и молот». (1929 г.)





С. Герасимов. На плотах. Профуполномоченный. (1932 г.)



ный рост техники соцстроительства в начале реконструктивного периода создал предпосылки для возрождения в новой форме лефо-конструктивистских теорий, которые и проявились в „Октябре".

Художниками „Октября", как и лефовцами, искусство уничтожалось и подменялось технологизмом. Растворение искусства в технике, в производстве, игнорирование идеологически насыщенного образного искусства, утверждение „реализма, делающего вещи",—вот установки „Октября", объективно ревизующие ленинское учение о пролетарской культуре с позиций защиты вещизма, формализма. В практике „Октября", игнорирующей станковую картину (живопись Дейнека и Самохвалова на выставке „Октября" была случайным явлением), искусство рассматривалось не как идеология, познание, а только как производство полезных вещей.

„Октябрь", канонизируя ведущую роль архитектуры, утверждая гегемонию одного вида искусства, впадал в ошибку, механически перенося закономерности в развитии капиталистического искусства в нашу действительность. „Октябрь" извращал ленинское понимание задач в области культурного наследства, критического отбора и переработки тех его элементов, которые наиболее ценны для пролетискусства, забывая, что „коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые вырабатывало человечество" (Ленин. Задачи союза молодежи). Он считал „методы планомерного и конструктивного подхода к худо-

жественному творчеству“ (из декларации „Октября“) последнего десятилетия загнивающего капитализма наиболее ценной частью художественного наследия, утверждая в своих установках и практике, что функционализм и конструктивизм должны служить единственным материалом для пролетискусства, и часто впадал в апологетику искусства империализма.

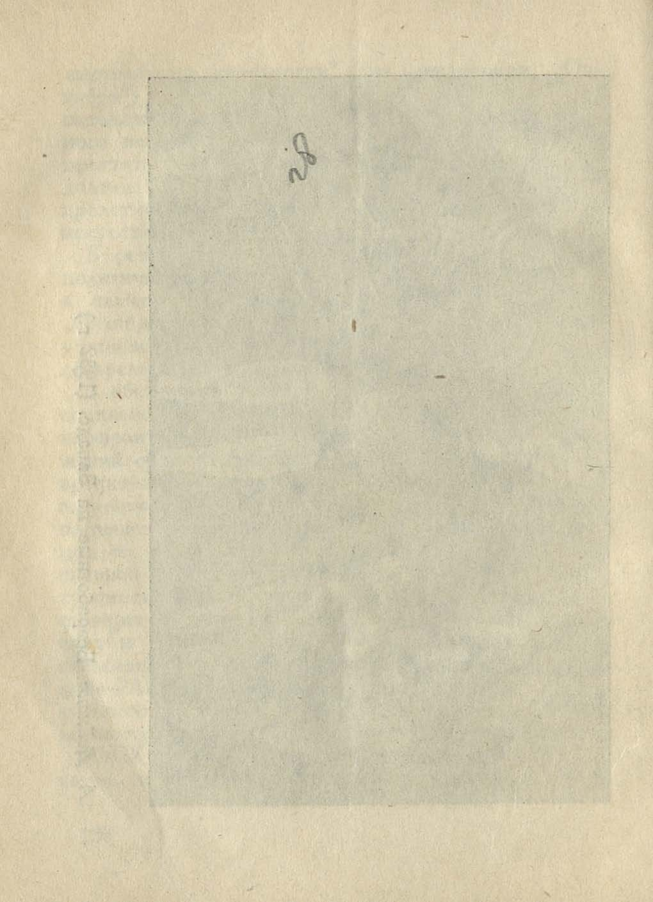
В результате борьбы передовых художников с политически неверными установками „Октября“, а также в результате осознания художниками „Октября“ механистичности своих творческих установок „Октябрь“ самоликвидировался. Пролетарская часть художников вошла в РАПХ.

В обстановке усилившейся классовой борьбы и социалистического наступления и политика на изофронте должна была вестись с учетом положений о необходимости „...разгрома активных вредителей, расслоения нейтральных и привлечения лойяльных“ (Сталин). Такую политику пыталась осуществить самая мощная изоорганизация со значительными пролетарскими кадрами и сильной комфракцией—АХР. Ею была выработана художественно-политическая платформа Федерации стоящих на позиции советской власти союзнических и попутнических групп и другой—долженствовавшей быть чисто пролетарской—организации—РАПХ (Российская ассоциация пролетарских художников). И в этом ее большая заслуга в деле консолидации изофронта.

РАПХ и Федерация родились в то время, когда, под напором убедительнейших успехов со-



А. Дейнека. Безработные на Западе. (1932 г.)



циалистического строительства, период колебаний начал сменяться поворотом старой интеллигенции в сторону советской власти. Руководители РАПХ и Федерации, не умея ориентироваться в изменившейся обстановке, топорно продолжали политику отсечения даже после исторической речи т. Сталина от 23 июня 1931 г. о новой обстановке и новых задачах. И РАПХ из организации, способствующей росту советского искусства, стала организацией, тормозящей его развитие. Эта ошибка влекла за собой недопустимую групповую критику, которая зачастую подменялась метафизической трескотней и шумихой.

Путь художников различных групп в реконструктивный период характеризуется изживанием чисто фактографического документализма, экспрессионизма и конструктивизма и приближением к методу социалистического реализма. Художники большинства объединений проделали каждый посвоему большой поворот в смысле участия своим творчеством в социалистическом строительстве. Поворот этот произошел не сразу, а подготовлялся всем предшествующим развитием пролетарской революции. Художники убедились в правильности политики партии на фактах достижений хозяйственного и культурного строительства нашей страны. Художники убедились, что экономический кризис сотрясает все здание капиталистической системы, что это порождает среди буржуазных идеологов теоретические концепции, представляющие величайшую опасность для всей культуры и искусства. И убедившись в этом, значительная

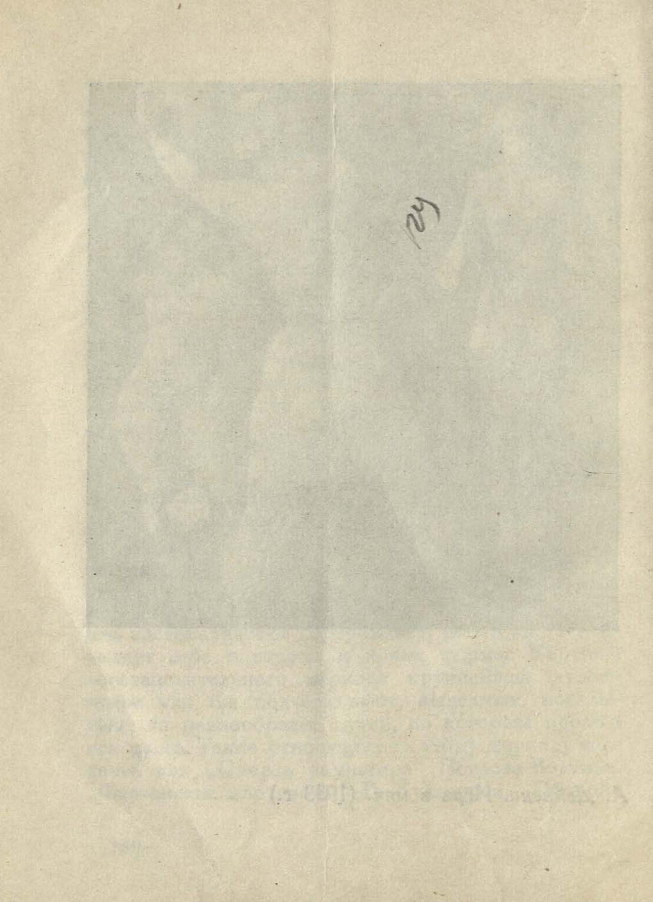
часть художников повернула в сторону советской власти, стала включаться в дело строительства социалистической культуры, тем самым идейно обогащая свое творчество и в той или иной мере ставя изоискусство на службу задачам сегодняшнего дня.

Включение массы художников в борьбу вместе с пролетариатом за построение бесклассового общества подтверждает правильность ленинских установок пролетариата и его партии по отношению к художественной интеллигенции. Творческий путь художников и художнических объединений за 15 лет свидетельствует о том, что художник приходит к коммунизму своим особым путем, путем изучения действительности, правдивого изображения ее, путем активного участия в практике строительства социализма, приходит, борясь и преодолевая свое мелкобуржуазное мировоззрение.

Отчетная выставка „Художники РСФСР за 15 лет“ показывает советской стране, куда и как растут основные массы советских художников, художники всех групп, организаций и объединений, идущие с пролетариатом в борьбе и строительстве социализма. Здесь ярко видно, как новое содержание систематически перерождает, побеждает и подчиняет себе и старые и новые формы. Картины восстановительного периода крупнейших художников как бы подчеркивают, выделяют, показывают то разнообразие путей, по которым прошла вся масса. Такие относящиеся к этому периоду картины, как „Смерть комиссара“ Петрова-Водкина, „Ферганские партизаны“ П. Кузнецова, „Оборона



А. Дейнека. Игра в мяч. (1933 г.)



Петрограда“ Дейнека, „Таманский поход“ Скаля, „Узловая“ Иогансона, „Беспризорник“ Богородского, „Председательница“ Ряжского и многие другие, уже вошли в историю живописи восстановительного периода. Эти картины, на первый поверхностный взгляд сохранившие основные особенности прежнего стиля, миропонимания и творческого метода каждого из этих художников, слили воедино прежнюю форму с новым, революционным содержанием. Они проникнуты, каждая посвоему, чаще всего пафосом романтического восприятия революции.

Это те грани, после которых мы вправе ожидать как от каждого из этих художников, так и от близких к ним по творческому методу групп участия по-новому в создании социалистического искусства реконструктивного периода, периода создания фундамента социализма, периода борьбы за переделку, за социалистическое перевоспитание человека. Эти картины—последнее творческое слово вчерашнего и мандат и обязательство на сегодняшний день. А основной задачей и сегодняшнего и завтрашнего дня и всей второй пятилетки „...является окончательная ликвидация капиталистических элементов и классов вообще, полное уничтожение причин, порождающих классовое различие и эксплоатацию, и преодоление пережитков капитализма в экономике и сознании людей, превращение всего трудящегося населения страны в сознательных и активных строителей бесклассового социалистического общества“ (из резолюции XVII партконференции).

Поняли ли и подошли ли художники к активному участию в решении этой великой задачи сегодняшнего и завтрашнего дня, к отражению и помощи в этой переделке? По нашему мнению, на это можно ответить уверенным и ответственным **да**.

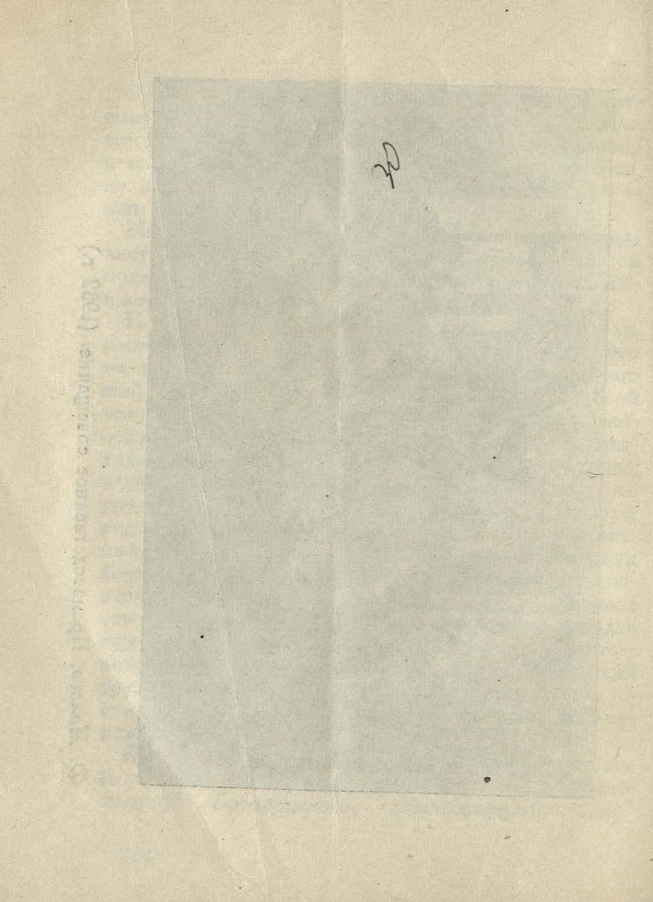
Мы имеем залог для большого расцвета социалистического искусства—это дело постановки и подступа к правильному решению проблемы **нового человека**.

Наши лучшие художники его творчески увидели, пытаются фиксировать этот образ на холсте. Это не абстрактный образ, рационалистически созданный в голове художника, лишенный плоти и живой человеческой жизни ударник прежних лет изоискусства, а живой человек, растущий из различных слоев пролетариата и трудящихся масс, человек, по облику которого чувствуешь, что труд для него стал делом чести и славы, а отдых—радостным развитием всех физических и умственных сил. Это—свой, знакомый, родной участник социалистической стройки сегодняшнего дня, поэтому и на выставках сразу его узнает и признает советский зритель. Хотя картины этого порядка еще только фрагменты, несомненно одно: это—новое и **лучшее**, это—новый социалистический труженик, входящий в социалистическое искусство, воссозданный на холсте пролетарским художником.

К таким работам на ленинградской выставке (и частично вне ее) относились: „Рабочий и краснофлотец“ Богородского, „Колхозница-бригадир“



Ф. Малаев. Производственное совещание. (1932 г.)



Ряжского, „Кто—кого“ и „Гражданская авиация“ Дейнека, „Девушка в футболке“ Самохвалова, „Девушка у окна“ Петрова-Водкина и др. Этого же нового человека встречаем мы и в картинах молодых художников: Одинцова, Малаева, Нисского, Яновской. Не меньшее значение имеет также острый партийно-политический показ „лица врага“ в серии социальных портретов вождей контрреволюции, написанной в 1933 г. Кукрыниксами.

Анализ произведений многих художников говорит за то, что пролетарское мировоззрение все больше становится ведущим в их творчестве, т. е. оно становится основой их художественного метода. Это в свою очередь порождает огромное разнообразие революционного содержания в картинах и разнообразие художественных форм. В многообразном творчестве большинства наших художников, разнообразном по форме и богатом по содержанию, ведущей тенденцией является правдивое художественное изображение действительности в ее развии.

Достижения некоторых мастеров советского искусства уже говорят о том, что они стоят на пути к осуществлению в живописи того идеала, о котором писал Энгельс: добиться полного слияния большой идейной глубины с шекспировской живостью и богатством действия, т. е. создания произведений „богатых по содержанию и прекрасных по форме“ (Ленин).

Само собой разумеется, что достигнуть этого можно лишь при правильном понимании специ-

фики искусства, вскрывая не только замысел и идею произведения, но и заботясь о художественных достоинствах его: о форме, композиции, цвете, фактуре и т. д.

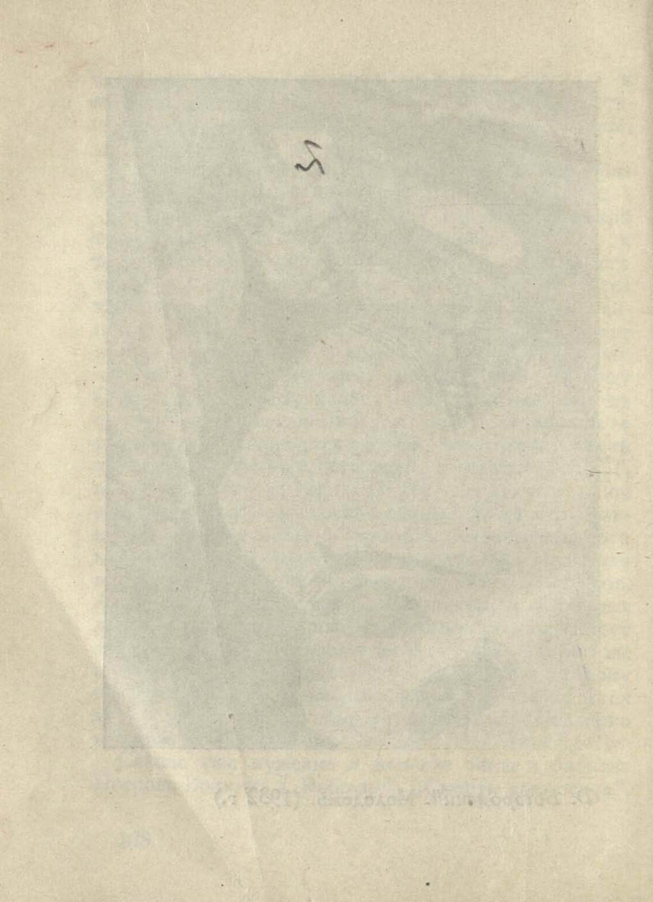
Огромное значение приобретает решение проблемы социального типажа в нашей живописи.

Путь упорных поисков шел от биологической трактовки социального типажа, образа-схемы, к реалистическому портрету, образу социального типа, выражающего черты, свойственные массе трудящихся, через конкретное лицо в определенной производственно-социальной связи. Путь этот проходил в борьбе, с одной стороны, с апсихологизмом и схематизмом, свойственным раннему ОСТ и „Бубновому валету“, воспринятым ими от футуризма и сезаннизма, с другой стороны, с тенденциями, исходящими от некоторой части художников АХР, „Маковца“ и частично ОСТ, превращающих индивидуальную психику в ключ для вскрытия классовой сущности действительности, с перегибом в сторону индивидуального психологизма. Тенденцию апсихологизма еще ярко выражают в своих работах художники: Вялов, Антонов, отчасти Люшин, Лучишкин, и в ранних работах Зернова. Эта тенденция также имеет место в работах молодых из б. РАПХ. Теория же непосредственных впечатлений, перегиб в сторону индивидуального психологизма, ярко выражается в работах Тышлера, Лабаса, Пименова, Шевченко и отчасти Чернышева.

Сейчас уже мужские и женские типы в работах Петрова-Водкина („Рабочие“, „Смерть комиссара“,



Ф. Богородский. Молодежь. (1932 г.)



женские портреты), Дейнека („Кто—кого“, „Безработные“), Ряжского („Учительница“ и „Председательница“), Богородского („Матрос и рабочий“ и ряд других портретных вещей), Самохвалова („Девушка в футболке“), Зерновой („Герои Сиваша“), Шнейдера („Суд над прогульщиком“)—не стандартные бытовые образы, а выраженные достаточно ярко обобщенные образы нового человека, того нового человека, который имеет данные все больше и больше крепнуть в качестве сознательного и активного строителя бесклассового социалистического общества. Такие художники, как Дейнека, Петров-Водкин, Зернова, Скаля, Богородский, Ряжский, Кукрыниксы, не только умеют дать синтетический идейно-насыщенный образ трудящейся массы, но и дают диференцированно большое разнообразие индивидуальных образов как положительных, так и отрицательных, сложных по своей профессиональной, национальной и социальной характеристике.

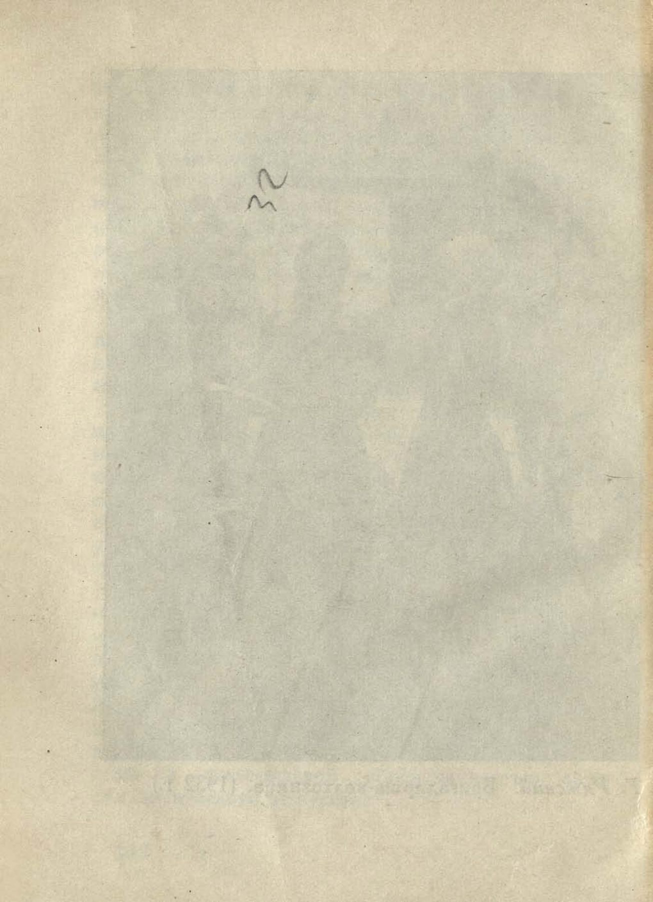
Но наряду с этой основной массой художников мы имеем, как отчетливо показала выставка „За 15 лет“, и других, хотя и немногочисленных художников, творческое влияние которых не только сказывается на их непосредственных учениках, но и на некоторых самостоятельных молодых творчески-стилевых группировках, как, например, „Круг“, „Цех живописцев“. А влияние этих художников—это влияние индивидуалистического пессимизма, пропагандирующего крайний субъективизм, уводящего и своего последователя-творца и трудящегося зрителя из материального

мира борьбы и социалистического строительства в мир страшных фантомов и бесплодных цветовых абстракций, созданных художественной фантазией. Эти художники пытаются утвердить этот мир аналитической мистики и фантастики как единственно действительный мир искусства, открывающийся высокоразвитому интеллекту. К такого рода художникам относятся Филонов, в известной мере Древин и Удальцова и примыкающие к ним художники.

Творчество художника Филонова глубоко индивидуалистично и по своим установкам близко к идеологии мелкобуржуазного экспрессионизма и, конечно, чуждо мировоззрению пролетариата. „Воля к художественному творчеству, черпающему формы исключительно из души художника, искусство, живущее верою, что человеку присущи тайные силы и лишь они творят мир,—это и есть содержание экспрессионизма“ по определению самих экспрессионистов; и все эти черты и установки мы можем найти в теоретической и творческой работе Филонова. Борьбу против реализма, оправдание беспредметности, отчужденность от объективной действительности, требование от искусства отображать не реальный мир, а то, что „за ним“, восхищение искусством примитивных племен, индивидуализм и анархизм—эти черты мистического экспрессионизма Филонов в своих бесчисленных картинах „без названия“ и „формулах“ старается прикрыть псевдонаучностью и философской обоснованностью своего „аналитического искусства“.



Г. Ряжский. Бригадирша-колхозница. (1932 г.)



Его субъективно-идеалистическое творчество имеет общие философские и социальные корни с упадочными мистическо-экспрессионистическими течениями Запада. Социалистическое строительство, пролетарскую революцию преломляет Филонов и его ученики Кондратьев и Сашин по-буржуазному, исходя из „интеллекта“ „космического человека“. А интеллект этого космического „Человека“, с большой буквы, на деле оказывается интеллектом мелкого буржуа, смертельно перепугавшегося и потерявшего способность ориентироваться в действительности еще со времени империалистической войны и первого тура пролетарской революции, мелкого буржуа, шарахающегося в ужасе от задач классовой борьбы и социалистического строительства нашего сегодняшнего дня. В силу этих крайне индивидуалистических и субъективных установок в полотнах Филонова мы не найдем широко обобщающего художественно-реалистического образа; наоборот, в его картинах наша советская действительность предстоит как ужас разложения, физиология. Метафизической натурфилософией веет от его установок на „аналитическую сделанность“, ко-которая определяет, по его мнению, качественность произведения. „Упорно и точно думай над каждым атомом делаемой вещи. Упорно и точно делай каждый атом, упорно и точно рисуй каждый атом“. Декларируемые претензии вскрыть „процесс развития“ мы находим в его картинах в виде изображения человеческих мускулов без кожного покрова, в виде „язв“ с кристалловид-

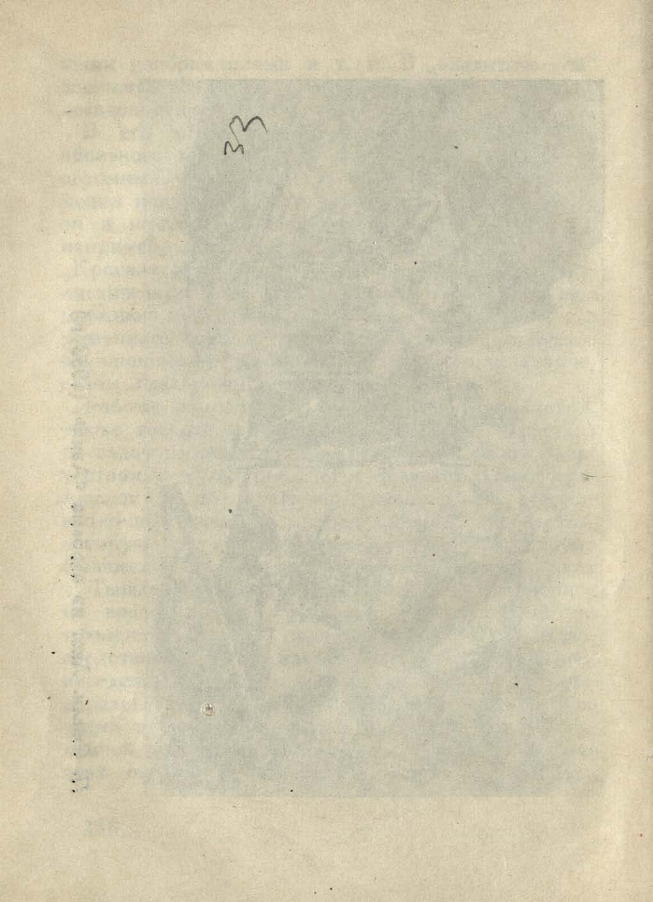
ными изображениями и т. п. В „аналитической“ живописи Филонова бьет в глаза догматическая псевдонаучность на явно идеалистической основе.

В его обильном творчестве мы не найдем образного правдивого реалистического отражения огромных успехов нашего строительства, изображения нового человека, а если в последнее время он и пытался создавать такие композиции, как, например, „Женская ударная бригада на заводе „Красная заря“, то и в них, несмотря на натуралистическую трактовку человека, мы находим еще прежнюю мертвенность, отсутствие психологически решенного образа. Субъективно-идеалистическое миропонимание Филонова роднит его с творчеством Удальцовой и Древина.

Работы художников Древина и Удальцовой, также говорят о самоизоляции этих художников от задач рабочего класса, от участия своим творчеством в культурном строительстве. Они переживают ту же трагедию несовпадения общественно-политического мировоззрения с творческим, которую мы отмечали уже у некоторых групп бывшего ОСТ. Для них образ не форма-знак, как у Тышлера, а форма-представление, построенное из воспоминаний ощущения. Реальная действительность, хотя и является толчком, но непосредственно не отражается в художественных произведениях Древина. Его картина—какой-то своеобразный этюд „изнутри“ и технологическая фиксация в строго найденной цветовой, очень лаконичной, состоящей из четырех-пяти цветов, гамме этих ощущений. Никакого другого содержания,



П. Скаля. Лист из альбама «Азия». (1932 г.)



кроме ощущения прохлады, шершавости, бодрости или холодной тоскливости, любовности, в его картинах нет. Для достижения активности выражения этих ощущений он исключает свои практические знания о предмете, примитивизирует свои представления о животных, постройках, человеке и т. п. Возвращается как бы к детскому представлению и здесь, несомненно, перекликается с Воронским. Он говорит о значении своих работ этого порядка, только как о лаборатории по овладению реалистическим живописным образом для отображения нашей советской действительности, а на практике стоит целиком на позициях субъективного идеализма. Все эти качества видны в двух последних сериях его работ—„Окраина". и „Алтайские пейзажи".

Идя из тех же исходных позиций, что и Древин, Удальцова дальше успела продвинуться в своих картинах к реалистическому образу. В ее пейзажах уже видна реальная образная конкретность и она идет сознательнее к ее воспроизведению, хотя образы живых существ остаются пока еще примитивистическими и формально абстрактными. Наиболее интересен цикл ее работ об Алтае.

Эти два зрелых мастера имеют небольшую группу последователей. Эти последователи, чуждые действительной драматической борьбы со своим прошлым художественным наследием и двойственности творческого, характерного для их учителей сознания, идут по линии все большей выхолощенности к чисто формальному умению

живописать уже не свои, отвлеченные от предмета ощущения, а подражают чужим художественным ощущениям, как, например, Семашкевич в ряде картин: „Лошади на пастбище“, „Стадо“, и Ермилова-Платова в пейзажах, жонглируют формальным языком живописи для передачи настроений, предчувствий и обреченности, подражая Ван-Гогу и немецким экспрессионистам. А художник Платов переходит к совершенно пустым, полуконструктивным, полуэкспрессионистским композициям.

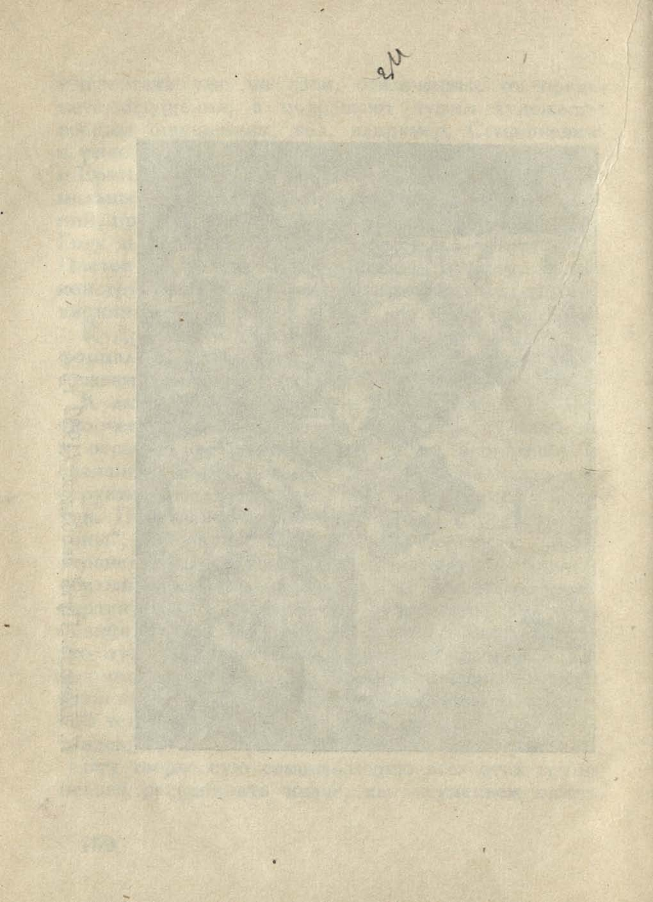
К Древину и Удальцовой по некоторым своим формальным особенностям в известной мере примыкают также Перуцкий и Глускин.

К людям безъязыким, не нашедшим за 15 лет творческого языка, чтобы говорить с массами и отразить величайшую переделку экономики и сознания людей, относятся и формалисты-конструктивисты художники Малевич, Клюн и Суетин. Пространственный „супрематизм“, „архитектоны“, „женщины с граблями“ Малевича; „пространственный кубизм“, „натюрморты“ Клюна, „белый холст“, написанный как картина, серия картин „Сноп“ Суетина—это супрематические композиции. Путь Малевича и Клюна за эти годы—это путь по замкнутому кругу. Разложение и деформация видимого мира, аналитические поиски элементов „вещи“, освобождение живописи от всякой темы—таково конкретное выражение основной тенденции в их последних живописных работах.

Эту творческую самоизолюцию всех этих групп нельзя расценивать иначе, как неуменьем одних



Г. Шегаль. Путь свободен. (1932 г.)



и нежеланием других откликнуться своей работой на решение задач, поставленных художникам рабочим классом.

Эти настроения и творческие концепции объективно,—независимо от того, желает ли этого художник субъективно или нет,—явление глубоко реакционное.

И задача нашей художественной общественности—со всей непримиримостью и бдительностью вскрывать идеологические корни этих концепций и этим парализовать их демобилизующее влияние и помочь самим художникам осознать всю ошибочность своего пути и перейти на рельсы пролетарской идеологии.

• • •

Искусство в СССР есть одна из форм борьбы трудящихся за осуществление социалистического строя. Только социализм создает невиданный расцвет искусства, освобождая его от необходимости служить угнетению и эксплоатации. Только пролетарская революция выводит искусство из кризиса, к которому привел его разлагающийся капитализм.

Идеологический кризис буржуазной науки и искусства идет вслед за кризисом хозяйственным.

Назад к Канту, назад к средневековью—лозунги, носящие попятный характер, свидетельствующие о том, что буржуазная наука и искусство зашли втупик.

Борьба с машинной техникой, проповедь тех-

нических примитивов идут рука об руку с расцветом мистицизма, оптимизм сменяется скептицизмом и бегством в религию.

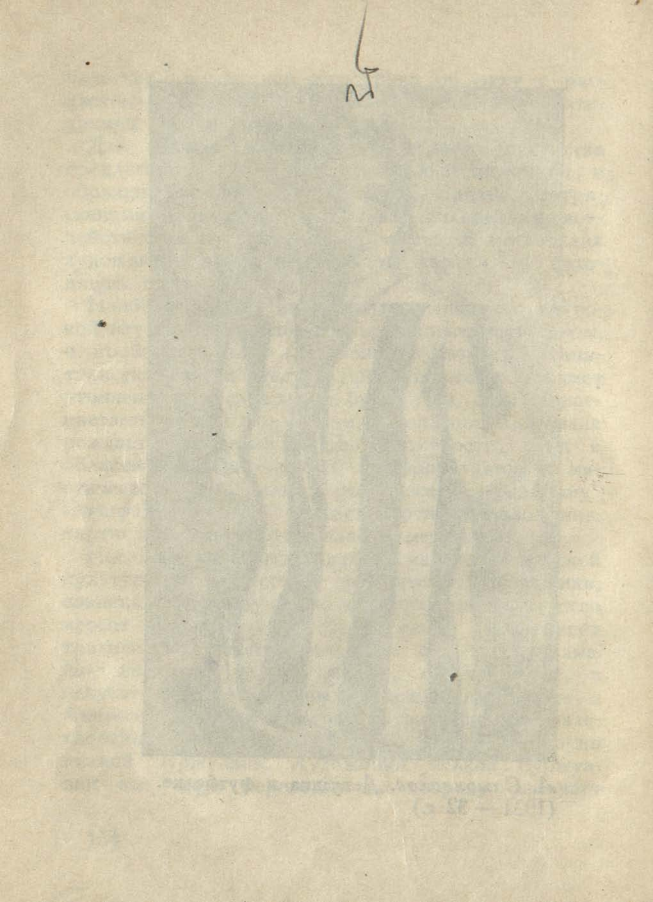
Для выхода из тупика в области искусства предлагается искать спасительный источник в образцах архаических культур. Кризис, потрясающий капитализм, оказывает сильнейшее воздействие на художественную жизнь. В мастерских художников вырастают склады картин, не находящих сбыта.

Наиболее независимые критики пишут о глубокой неудовлетворенности современным искусством, о проблеме упадка „духовной культуры". Капиталистическое искусство превратилось в предмет утонченного наслаждения буржуазии. Пышно расцветают чистый формализм, декоративизм. Кризис рождает тяготение к деструктивности, уход в область бессознательного, к сюрреализму, к мистическому гуманизму, „магическому реализму" Озанфана. Все это создает картину разложения, картину распада буржуазного искусства.

Идеологи вырождающейся капиталистической культуры и искусства, фашистские теоретики, сознавая огромную роль, которую искусство играет в борьбе классов, пугают художников трагической судьбой искусства при коммунизме. Но, несмотря на это фашистское карканье, в искусстве революционных художников Запада и Америки все ярче получает отражение неудовлетворенность действительностью широких групп мелкой буржуазии. Художники мелкой буржуазии все чаще переходят на сторону рабочего



А. Самохвалов. Девушка в футболке. (1931 — 32 г.)



класса, все больше создаются, растут и укрепляются организации революционных художников, близко стоящих к компартиям.

Итоги истекших 15 лет показали наши достижения в области живописи, графики, журнально-газетного рисунка, агитационного плаката, архитектуры, скульптуры, оформления массовых празднеств, монументальной живописи. Все эти богато развивающиеся формы искусства социализма, которое растет вместе с ростом социализма в нашей стране под руководством ленинской партии,—достойный и разящий ответ „теоретикам“ разлагающегося капитализма.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

159

1 руб. 50 коп.


2007076963